HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

A BAIXA COMEDIA E A OPERA

SECULO XVIII

PORTO

IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA

1871

INDEX

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVIII

LIVRO VI

Restauração do Theatro pela Arcadia

LIVRO VII

A Opera e o Cesarismo

Nas Litteraturas do seculo XVIII apenas o Theatro hespanhol e o inglez se conservaram originaes. A Italia e a Hespanha influiram sobre a fórma classica do theatro francez; por seu turno a scena franceza foi tambem imitada na Italia. Isto que se deu entre povos que têm caracteres de raça pronunciados e vigorosos, como se evitaria em Portugal, aonde a nacionalidade *mosarabe* estava quasi obliterada? Assim, n'este seculo começámos por imitar as comedias hespanholas, e tivemos os nossos theatros occupados pelos seus actores; pelo dilletantismo monarchico, entregámo-nos á fascinação das Operas italianas, cujos librettos se traduziam introduzindo-lhes um elemento chulo; por fim veiu a impotente reacção classica da Arcadia, que condemnou o Theatro inglez e hespanhol, não acreditou n'outro dogma além da *Poetica* de Aristoteles, e n'outras realisações a não serem as tragedias francezas da côrte de Luiz XIV. A historia do Theatro portuguez n'este periodo é o retrato mais completo do nosso estado social; não havia independencia politica, como se podia exigir independencia intellectual? não havia ideal, porque não se acreditava na dignidade humana; não se descobriram fórmas originaes, porque não havia nacionalidade.

ERRATAS

PAG.	LINHAS	ERROS	EMENDAS
8	14	Feiticeiro	Magico
21	23	Pagnetti	Paghetti
22	5	»	»
26	10-18	»	»
27	4-9	»	»
28	6-21-29	»	»
29	3	»	»
42	27	Chamava-se, etc.	(Elimine-se)
43	22	impressa em 1780,	sem data,
322	13	appeteceram	appetecem
322	28	Francisco de Almada	D. João de Almada
323	9	Gizielli	Gizziello

HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

LIVRO V

A BAIXA COMEDIA NO SECULO XVIII

Com a decadencia geral da nação portugueza o theatro atrophiou-se a ponto quasi de se extinguir; a tradição dos Autos populares estava perdida; não havia actores nem escriptores; a comedia, acantonada nos *Pateos*, ficou sujeita á censura inquisitorial. Companhias de actores italianos e hespanhoes traziam para a nossa sociedade o uso das Operas, das *Marionettes* e *Titeres*. No meio da tristeza causada pelo absolutismo da Casa reinante e pela sua devassidão, pela pressão do Santo Officio, e pela má constituição da propriedade, foi o theatro o primeiro que serviu de expressão a este estado psychologico: a chamada *Comedia de Cordel* tornou-se baixa, com uma graça do desespero, iro-

nica, equivoca até quasi á obscenidade. Sob o despotismo de Philippe II, a litteratura hespanhola foi *picaresca;* sob o despotismo bragantino, o theatro do seculo XVIII produziu a baixa comedia. Depois das côrtes de 1668 o povo portuguez não tornou a ter attribuições legislativas, nem administrativas; á imitação do despotismo de Luiz XIV, que havia absorvido em si os parlamentos francezes, Pedro II extinguiu tambem em Portugal essa fórma da unica soberania. As côrtes de 1674 foram dissolvidas por quererem fiscalisar as despezas publicas. Dom João V illudiu sempre este direito da nação, protestando no meio das suas arbitrariedades não alterar ou abolir os privilegios do reino. Por estes meios se chegou ao reinado de Dom José, em que se extinguiu a representação nacional diante da «*alta e independente soberania que o rei recebe immediatamente de Deos, pela qual manda, quer e decreta aos seus vassallos, de sciencia certa e poder absoluto!*» Fórmula revoltante do mais crasso absolutismo, que serve de cabeçalho a todas as leis referendadas por Dom José. Quem se levantou a delatar este grande crime? Sómente a Litteratura. Com a devassidão e prepotencia de Luiz XV, o Chevalier de La Clos escreve as *Liaisons dangereuses*, e Louvet o *Chevalier de Faublas;* sob o obscurantismo de Dom João V e de Dom José, apparecem os versos obscenos do Camões do Rocio e de Antonio Lobo de Carvalho, o Diogenes da Madragôa; n'este seculo o theatro portuguez tambem desceu á obscenidade, e os actores pertenciam á infima relé.

A baixa comedia portugueza é a expressão d'esta atonia do sentimento da dignidade humana, perdida completamente n'este povo, para quem a Revolução franceza foi uma impiedade.

O heroe principal de todas as peças do theatro era *o fidalgo pobre*, o symbolo de uma nação rica de tradições heroicas e ao mesmo tempo miseravel e anullada. A renovação do theatro começada no seculo XVIII nasce do espirito de revolta suscitado pela pressão moral; as primeiras comedias escriptas pelo Doutor Judeu foram parodias das Operas italianas. Alguns homens procuraram descobrír a tradição dramatica do seculo XVI; foram esses: Antonio José, Manoel de Figueiredo, Nicolau Luiz, Antonio Xavier Ferreira de Azevedo e Sebastião Xavier Botelho; procuraram o vellocino e não o acharam; a Antonio José, faltava a noção da realidade, observava caprichosamente, via os ridiculos porque só viu os contrastes; Manoel de Figueiredo, creava a ideia mas não sabia popularisar a fórma; Nicolau Luiz concebia o typo, tinha a fecundidade da creação, Antonio Xavier, apesar da sua rudeza tinha o dom da popularidade; Sebastião Xavier Botelho queria restaurar o theatro pela imitação de Racine, Molière e Metastasio. Todos estes mineiros, que procuravam recompôr o edificio, ajustavam pacientemente as pedras, primitivamente faceadas. Descobriram os grandes lavores, o plano, a eurythmia da obra, mas faltou-lhes uma faculdade — o senso philosophico.

CAPITULO I

Pateos e Theatros no seculo XVIII (1707-1793)

O Theatro do seculo XVIII creado pelo cesarismo. — As Operas espectaculosas substituem a comedia nacional. — O *Pateo das Arcas* em 1711. — A Companhia de José Ferreira em 1716. — Livre concurrencia dos Theatros de 1727 a 1733: *Mouraria* e *Bairro Alto*. — A Companhia do hespanhol Antonio Rodrigues. — A Petronilha e a Gamarra. — Juizo do Cavalheiro de Oliveira. — Explendor do Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738. — O grande espectaculo e machinismos das Operas do Judeu. — O *Pateo dos Condes*, sua existencia até ao tempo do Terremoto. — Segunda phase d'este Theatro sob a direcção de Simão Caetano Nunes. — O Theatro de *Bonifrates*. — A *Opera da Trindade*, Alexandre Pagnetti e Ferreira Carlos. — Os Theatros regios de *Queluz*, *Salvaterra*, *Opera do Tejo*, e *Theatro da Ajuda*. — Fausto inexcedivel da Opera do Tejo. — O Terremoto de 1755, e a ruina dos Theatros portuguezes. — Renovação do Theatro da Ajuda, e dos Condes. — Fundação e historia do *Theatro do Salitre*. — Novo Theatro do Bairro Alto. — Fundação do *Theatro de Sam Carlos*. — O *Theatro de Sam João*, na cidade do Porto. — Gosto geral pelos theatros particulares.

A creação do theatro moderno produzida pela burguezia no momento em que proclamou a sua liberdade, tornou-se no seculo XVIII um meio com que o cesarismo procurou distrahir-se e não deixar chegar aos ouvidos do povo o rumor da Revolução. Esqueceram-se as concepções dramaticas, fundadas sobre a realidade da vida, para adoptar a fórma exterior, espectaculosa, estupenda, que deslumbra os sentidos e amesquinha a alma. Os *Pateos das Comedias* converteram-se em grandes theatros, que admittiam no palco phalanges mace-

donicas e corpos de cavalleria manobrando á vontade. A realesa da Europa imitava no seculo XVIII o festim de Balthazar, esbanjando as riquezas nacionaes, libando com vertigem as agonias de gerações inteiras, sem se lembrar que a mão sinistra do tempo escrevia na parede do palacio a palavra dos direitos do homem, o verbo revolucionario. A historia do theatro portuguez n'este seculo é opulenta, excede em grandeza a dos melhores theatros do mundo; acha-se ennobrecida com o nome dos melhores architectos, dos melhores pintores e scenographos, dos mais profundos compositores, dos cantores mais afamados; mas uma cousa lhe faltou, a intelligencia da sua missão, reflectida por um lado na esterilidade do genio nacional, e por outro na exclusão do baixo povo dos divertimentos theatraes.

A Comedia portugueza desnaturada no seculo XVII com tantas causas de corrupção, viu-se no seculo XVIII perplexa entre duas forças extranhas egualmente poderosas e contrarias: as Operas italianas e as Tragedias francezas. Como em todas as violações da natureza, a graça dos velhos Autos tornou-se um esgár; a acção em vez de ser um resultado de leis da consciencia, converteu-se em paródia, tirada em parte dos grandes lances tétricos das Tragedias, e em parte formada de garganteios ridiculos de modinhas apropriadas das Operas. É este o caracter da unica vida que apresenta. Antes de entrarmos no estudo d'estas tres partes, a Baixa Comedia, a Tragedia e a Opera, vejamos a topographia do nosso roteiro, descrevendo os Theatros a

que concorreu a sociedade portugueza e aonde se passaram as melhores emoções do seculo XVIII.

Abre este seculo com o antigo *Pateo das Arcas*, que desde 1591 até 1755 tem sido a unica arca da aliança dentro do qual se conservou a tradição dramatica popular. (1) Por um documento de 24 de Maio de 1707, que já citámos, sabe-se qual era o estado de florescencia d'este *Pateo;* o seu rendimento de 1711 a 1712, revela-nos uma numerosa concorrencia de espectadores, e um symptoma de principio de secularisação da nossa sociedade; em 1716 a installação da Companhia de José Ferreira, mostra-nos que a comedia portugueza começava a apparecer depois do gigante diluvio de tragicomedias jesuiticas e comedias hespanholas de capa e espada. É n'este *Pateo* que se deve julgar terem sido representadas as Mugigangas e Entremezes colligidos por Francisco Vaz Lobo, e publicados em 1718. Perdido o privilegio da exploração d'este Pateo pelo Hospital de Todos os Santos, desde 1727 até 1738, dá-se immediatamente a livre concorrencia do Theatro da Trindade, Pateo dos Condes, Theatro do Bairro Alto, Mouraria, Salitre, erigindo-se tambem os Theatros regios de Queluz, de Salvaterra, da Ajuda, da Graça, do Paço da Ribeira, ou Opera do Tejo e de Sam Carlos.

Depois do *Pateo das Arcas*, o mais antigo é o

(1) *Historia do Theatro portuguez*, livro II, cap. 13, e livro IV, cap. 1.

Theatro da Mouraria, conhecido no seculo XVI pelo nome de *Pateo da Bitesga;* começou a funccionar a 11 de Julho de 1594 sob a direcção de Manoel Rodrigues. (1) Resistiu á acção do tempo e ás maldições do Santo Officio, mudando apenas de nome, e ficando assim chamado por ser situado no bairro da Mouraria. Até 1735 teve uma existencia obscura, e estava reduzido ás comedias de *bonifrates;* é o que se deprehende do testemunho do coevo Costa e Silva, que diz: «e como n'aquelle tempo (1735) havia na Mouraria um Theatro em que representavam *figuras inanimadas,* etc.» (2) Costa e Silva attribue a sua florescencia ás comedias de Antonio José.

O Theatro do Bairro Alto foi o primeiro que se tornou afamado no seculo XVIII; depois de terem n'elle figurado as Companhias hespanholas, as Comedias de Antonio José da Silva e de Alexandre Antonio de Lima manifestaram um symptoma de vida na arte nacional, immediatamente offuscada pelas Tragedias racinianas que estavam em moda entre a nossa aristocracia. O Theatro do Bairro Alto era situado no fim da rua da Rosa, no Pateo do Conde de Soure; (3) antes

(1) *Historia do Theatro portuguez,* t. I, p. 320.
(2) *Ensaio biographico critico,* t. X, p. 331.
(3) «Quando existia o tão falado Theatro do Bairro Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, etc.» Costa e Silva, *Ensaio biographico critico,* t. X, p. 294. — Com o mesmo nome de Theatro do Bairro Alto, encontra-se memoria de outro situado na rua de Sam Roque; antes de 1842 era conhecido pelo nome de *Pateo do Patriarcha.* Não póde haver duvida ou confusão com o antigo, porque este ultimo foi construido em 1812, segundo a authoridade do snr. J. M. A. Nogueira.

de 1734 era elle o que estava mais em voga, sustentando o seu explendor pelo menos até á morte de Antonio José. A sumptuosidade de Dom João v chamando para Portugal os artistas italianos, vulgarisou entre nós o gosto pelas apparatosas decorações scenicas. O celebre pintor de architectura Simão Caetano Nunes, o primeiro decorador de Lisboa no seculo XVIII, dirigiu os trabalhos artisticos do Theatro do Bairro Alto. Silverio e Stopani tambem trabalharam na sua decoração antes de ser ajuntado ao Theatro da Rua dos Condes. Depois d'esta juncção, Simão Caetano Nunes ficou com a direcção artistica, inventando os machinismos e as vistas para a representação das assombrosas magicas que andavam na moda, taes como o *Feiticeiro de Salerno*. Foi por esta qualidade que o nosso artista mereceu à preferencia a Silverio e Stopani. (1)

Antes de 1734 estava estabelecida no Bairro Alto uma Companhia dirigida pelo comico hespanhol Antonio Rodrigues, cujo caracter assim nol-o descreve o Cavalheiro d'Oliveira: «Antonio Rodrigues, hespanhol, sustentou-se com felicidade muitos annos no theatro de Lisboa. Era bonissimo poeta, philosopho, historiador e palaciano. Era homem de bem tanto ás direitas, como actor de merito. Do seu pórte honrado redundou-lhe uma pensão annual de cento e vinte moedas de ouro que lhe dava o rei. Querido das mulheres, estimado da nobreza, e relacionado com muitos prelados do reino,

(1) Raczynski, *Dictionaire artistique du Portugal*, p. 209.

até do povo se fez idolatrar...» (1) No principio do seculo XVIII, como se vê d'este facto, ainda o theatro portuguez estava em poder dos actores hespanhoes; a devassidão de Dom João V chegou tambem do Convento de Odivellas até ás actrizes estrangeiras, tornando-se escandalosos os seus amores e prodigalidades com a Petronilla. Outra actriz hespanhola, Žabel Gamarra, muito antes da italiana Zamperini, deu egualmente volta á dignidade da fidalguia de Lisboa. O malicioso e sensato Cavalheiro de Oliveira, nos seus *Amusements periodiques,* relata como a Gamarra professou no Convento das Agostinhas ou de Santa Monica, e como, depois que expirou o seu apaixonado Marquez de Gouvêa, deitou os votos ás malvas, e foi congrassar-se com o marido em Hespanha, entregando-se outra vez á vida do theatro. O Cavalheiro de Oliveira saíu de Portugal a 19 de Abril de 1734, portanto tudo quanto escreve do Theatro deve entender-se como anterior a esta data. Eis o valioso documento historico: «Gamarra étoit certainement la plus belle actrice que nous avons vû sur le Theatre de Lisbone; elle étoit jeune, enjouée, engagante; elle avait beaucoup d'ésprit, de vivacité, et de grands charmes dans toutes ses maniéres. Elle avoit un mari et un amant declaré. Elle n'avoit donc, qu'un seul defaut, c'etoit celui d'etre affectée ou infidèle: elle trahissoit et son mari et son galant; elle avoit de l'aversion pour l'un, et seulement de l'estime pour l'autre...»

(1) *Amusements périodiques*, t. I, p. 41.

Todas estas scenas passavam-se em volta do Theatro do Bairro Alto; isto explica em parte o preconceito que, não só pela influencia catholica mas tambem pela tradição classica, considerava a profissão de actor como infamante. Foi tambem por factos analogos que a rainha Dona Maria I deu um golpe profundo na arte nacional prohibindo que as mulheres entrassem em scena.

Com estes novos costumes imitados da côrte franceza de Luiz XV, (1) todos os talentos artisticos que appareciam procuravam o theatro para se revelarem. Raro é o artista de merito do seculo XVIII que se não apresenta como scenographo ou pintor de architectura. O paisagista Pedro de Alcantra, natural do Algarve, distinguiu-se em Lisboa, entre 1747 e 1763 tomando parte na ornamentação e decoração de muitos Theatros. (2)

No meio de todas estas pompas exteriores, os actores não tinham eschola, nem obras que os elevassem. No repertorio d'este theatro, as peças são phantasticas, exigem grandes mutações, machinas difficeis; da parte dos actores bastava ser desboccado para fazer rir e agradar á nobreza dissoluta e ao alto clero.

No prologo ao Leitor desapaixonado, que precede o primeiro volume das *Operas portuguezas*, queixa-se Antonio José da Silva da impossibilidade de escrever para Actores rudes e sem eschola, como os que occu-

(1) *Introducção á Historia da Litteratura portug.*, p. 337.
(2) Raczynski, *Dictionaire*, etc., p. 188.

param o Theatro do Bairro Alto de 1733 a 1738; referindo-se áquelle que sabe criticar desapaixonadamente, diz: «saberá discernir a difficuldade da Comica em um Theatro d'onde os representantes se animam de impulso alheio; d'onde os affectos e accidentes estão sepultados na sombra do inanimado, escurecendo estes muita parte da perfeição que nos Theatros se requer, por cuja causa se faz incomparavel o trabalho de compôr para semelhantes Interlocutores, que como nenhum seja senhor de suas acções, não as podem executar com a perfeição que devia ser; por este motivo surprendido muitas vezes o discurso de quem compõe estas Obras, deixa de escrever muitos lances, por se não poderem executar.» (1) Não admirava que os actores do Theatro do Bairro Alto estivessem n'este estado, porque a vida de actor era julgada infame, segundo o espirito do direito romano que vigorava em Portugal antes da *Lei da Boa Rasão.* Apesar d'isto, o Theatro do Bairro Alto foi um dos mais populares do seculo XVIII; levantou-o o talento de Antonio José da Silva. Simão Thadeu Ferreira, livreiro e collector das principaes Operas que aí se representaram, dá-nos estas curiosas noticias: «Leitor, foi tão grande o applauso e acceitação com que foram ouvidas as Operas que no Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa se representaram desde o anno de 1733 até o de 1738, que não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente re-

(1) *Theatro Comico portuguez*, t. I. p. 6, ediç. 1787.

petir, passavam a copial-as, conservando ao depois estas copias com uma tal avareza, que se faziam invisiveis para aquelles que desejavam na leitura d'ellas, uns apagar o desejo de as lerem, pelas não terem ouvido, outros renovar a recreação com que no mesmo Theatro as viram representadas.» N'este prologo declara Simão Thadeu Ferreira, que possuia tambem uma grande parte das comedias representadas nos Theatros particulares: «Outras muitas conservo em meu poder, mas ainda não executadas, e outras que já o foram em Theatros particulares, com que voluntariamente te poderei lisongear o gosto sem que possas obrigar-me pela promessa.»

Estas comedias não foram publicadas na collecção do *Theatro Comico*, mas imprimiram-se em folha volante, e formam o corpo da nossa baixa comedia. Provavelmente no Theatro do Bairro Alto, floresceu o celebre actor Nicolau Felix Ferris, a quem Lord Tirawley mandou que representasse uma comedia em portuguez, para fazer uma ideia da scena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comedia de Alexandre de Gusmão o *Marido confundido*, imitação de Molière. Este facto prova, que em 1737 continuava o theatro a permanecer em poder dos actores hespanhoes, e que uma representação portugueza era um phenomeno para curiosidade. Isto tambem explica o grande espanto causado pelas Operas portuguezas de Antonio José e Alexandre Antonio de Lima.

Vimos o grande numero de artistas que trabalhavam na decoração do Theatro do Bairro Alto; um contemporaneo confessa que a sua florescencia foi de 1733 a 1738. Nas Comedias representadas n'este periodo ha um excesso de vistas, um abuso deslumbrante de mutações. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha,* representada no Theatro do Bairro Alto no mez de Outubro de 1733, descreve-se assim o «Apparato do Theatro e sua fabrica: Um carro com varias figuras dentro. — Uma capoeira sobre um carro, em que hirá um Leão, que sae fóra a seu tempo. — Um carro em que vem Dulcinea e varias figuras. — Dois cavallos um de Dom Quixote e outro de Sansão Carrasco. — Dois burros, um para Sancho Pança e outro para uma Saloia. — O Monte Parnaso com as Musas, Apollo e o Cavallo Pegasso. — Um porco. — Um cavallo que vem pelo ar e se lhe põe fogo. — Uma nuvem, etc.» Para esta representação davam-se as seguintes mutações: Sala de pannos de raz, bofetes e cadeiras, Bastidores de bosque; bosque e no meio um monte; sala de columnas e jardim funebre; vista de selva e mar, com um moinho ao longe, sala de azulejos, jardim alegre, etc. Tudo uma riqueza em contraposição com a graçola chula da peça. Na *Esopaida,* representada em Abril de 1734 no Bairro Alto, o assumpto grego renovado pela Italia e introduzido em Portugal por Dom João v, deixava os artistas pôrem em pratica as suas regras e symetrias academicas; não faltaram n'esta peça Templos e arraiaes, vistas de mar, selvas, jardins e came-

ras azulejadas. Em uma rubrica se lê: «Descobre-se um Templo, e no fim d'elle estará uma estatua de Jupiter ao pé da qual hade haver uma Aguia com tres raios nas unhas, a qual se ha de mover a seu tempo...» «Vôa a Aguia acima dita, e se põe sobre a cabeça de Esopo, que cahirá por terra, e depois se hirá pôr como estava.» Tudo isto indica cumplicados machinismos, em que Simão Caetano Nunes, Manoel Caetano de Sousa e Oliveira Bernardes desperdiçaram o seu talento abrilhantando os theatros da capital, que procuravam comprazer com a moda do seculo. Nos *Encantos de Medea*, representados em 1735, em Maio, abria-se o panno apparecendo um mar, em que navegava a Nau Argos; após o desembarque de Jason seguia-se uma mutação em que apparecia uma sala real com um Throno; á quarta mutação via-se «um jardim, aonde está o Vellocino, que é um Carneiro de ouro, e ao som do côro e instrumentos, sahirá Jason pela sala de fóra a cavallo no Pegaso, que trará azas, e depois entrará no jardim, aonde tambem estará um Dragão lançando fogo, e com elle brigará Jason.» Outra rubrica continúa a descrever estes difficultosos apparelhos: «Mata ao Dragão, que com urros se meterá por um buraco do Tablado d'onde sairão chammas de fogo; e a esse tempo se desapêa do cavallo, que voando tomará diverso caminho, e ao mesmo tempo descerá Medea em uma nuvem, que vindo fechada se abrirá e d'ella sairá Medea.» (1) São infindas as mutações

(1) *Operas portuguezas*, t. I. p. 243.

d'este genero, em que se abrem montes, chovem raios, surgem torres, batalham exercitos, velejam navios, dão-se transformações e metamorphoses; o theatro estava reduzido a um cosmorama grandioso, em que as palavras serviam de pretexto para os estupendos artificios. Em Maio de 1736 foi a representação de *Jupiter e Alcmena;* tambem aí apparece Juno descendo em uma nuvem «e n'ella virá pintado não só o arco Iris, mas em figura a ninfa Iris.» (1) Em Novembro de 1736 representou-se o *Labyrintho de Creta;* as rubricas mostram-nos as exigencias do scenario; abre a scena com um: «Bosque e Marinha, e haverá no lado do Theatro uma gruta, e depois de se vêr no mar uma armada fluctuando com tempestade, saírão, etc.» (2) A segunda scena apresenta um «Templo com estatuas de Venus e Cupido, e uma pyra ardendo.» Nas *Guerras do Alecrim e Mangerona,* representadas no Carnaval de 1737, faz-se uma satyra de costumes da sociedade lisbonense, e por isso os artistas e machinistas pouco tiveram que engenhar; assim despida de espectaculo, esta comedia foi a que mais agradou no Theatro do Bairro Alto, e a unica que se tornou popular, contando-se d'ella sete edições. Em Maio de 1737 o Theatro do Bairro Alto voltou outra vez ás magicas, empregadas nas *Variedades de Proteu;* emquanto se tocava a symphonia, e se cantava alternadamente, appa-

(1) Ibid. p. 326.
(2) Ibid. t. II. p. 6.

recia um: «Porto de mar, em que haverá uma ponte, aonde chegarão escaleres... e antes d'isto apparecerá uma nau á vela; e ao mesmo tempo passará um coche pelo Proscenio do Theatro...» (1) «Bosque. Haverá um monte matisado de flores e ao som de uma symphonia de trompas irão sahindo varios monteiros com instrumentos venatorios, e se verão cruzar o Theatro varios animaes silvestres, etc.» Com o *Precipio de Phaetonte*, representado em Janeiro de 1738, acabou a vida explendida do Theatro do Bairro Alto. Desde 5 de Outubro de 1737, que Antonio José da Silva, auctor d'estas comedias magicas e entremeadas de musica, jazia nos carceres do Santo Officio, expiando a liberdade de Gil Vicente, a quem a Inquisição não recompensou por ter vindo tão tarde; a 19 de Outubro de 1739 foi trucidado este homem prestante, a quem se devem os primeiros esforços para levantar o theatro nacional. Depois da morte de Antonio José, começou a florescer o Theatro da Mouraria, chegando muitas peças a serem communs ao repertorio de ambos os Theatros; substituiu-o, é verdade, o engraçado Alexandre Antonio de Lima, mas não tinha fecundidade para satisfazer a ancia de novidade do publico; o Theatro do Bairro Alto começou a representar as traducções das Operas de Metastasio até 1741, e as Tragedias de Voltaire.

Em 1742 estava estabelecido no Bairro Alto, Fran-

(1) Ibid. t. II, p. 272.

cisco Luiz, com um espectaculo de *Bonifrates* e a exhibição de um *Presepio*. Em um recibo passado pelo Hospital de Todos os Santos e publicado pelo snr. J. M. A. Nogueira, se lê: «Pagou Francisco Luiz, por seu fiador Victorino Vaz Gonçalves, por conta que devia do arrendamento dos *bonecos* da Casa do Bairro Alto, reis 120$000, entrando n'aquella quantia 60$000 da Casa do Presepio.» (1)

Depois da morte de Antonio José, e dos esforços de Alexandre Antonio de Lima, o Theatro do Bairro Alto recorreu outra vez aos espectaculos dos *Bonifrates* e *Presepios*. Foi n'este estado que tomou conta d'elle o fecundo Nicolau Luiz. Falando da representação do *Belisario* de Nicolau Luiz no Theatro do Bairro Alto, Manoel de Figueiredo dá a entender este facto: «Como a minha comedia *Perigos da Educação* havia pouco tempo que tinha cahido no mesmo theatro, discorra-se que assumpto de riso e de mofa não seria aquelle meu dito, entre gentes que estavam loucas com o *Belisario* e *que sabem o theatro dos bonecros?*» (2)

Nicolau Luiz o celebre poeta dramatico, era o ensaiador do Theatro do Bairro Alto. A este theatro pertencia a celebre Cecilia Rosa, «a melhor actriz d'aquelle tempo» (3) como diz Costa e Silva que conheceu de perto a melhor parte dos actores do seculo XVIII.

D'esta eminente actriz, fala o poeta Manoel de Fi-

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3742.
(2) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. II, discurso 6.
(3) *Ensaio biographico critico*, t. X, p. 296.

gueiredo: «Passados tempos, visitando a senhora Cecilia Rosa, a achei vestindo-se para ir ao ensaio; e falando-se em assumptos do Theatro, me disse que se punha na scena o *Belisario*, vertido pelo mesmo poeta que traduzira em portuguez a comedia castelhana *Reynar despues de morir*, que tempo antes me havia emprestado para lêr; fez a casualidade que tivesse ali o poema, vi o principio e louvei logo o traductor por lhe tirar a torpeza do adulterio; a hora do ensaio era chegada, despedi-me, ella partiu.» Cecilia Rosa dava como auctor do *Belisario* Nicolau Luiz, que tempo antes fizera representar a tragedia *Inez de Castro*, em parte traduzida e imitada da comedia de Luiz Vellez de Guevara. (1)

Cecilia Rosa desempenhou o papel de Ignez na *Castro* de Nicolau Luiz, cujo talento de ensaiador era admiravel. Diz Costa e Silva: «Se devo dar credito ao que diziam os actores que trabalharam debaixo da sua direcção, nunca appareceu no theatro partuguez um ensaiador tão habil. *Uma comedia mettida em scena por Nicolau Luiz*, me disse muitas vezes José Felix, *era um ramalhete.*» (2)

O engenhoso poeta dramatico Manoel de Figueiredo, descreve uma representação do *Belisario*, escripto e ensaiado por Nicolau Luiz: «Fez a casualidade que achando-me a jogar ao anoutecer em casa de um ami-

(1) Analisada na *Historia do Theatro Portuguez*, t. II, p. 320 a 325.
(2) *Ensaio*, etc., t. X, p. 297.

go com quem jantara em Lisboa, se movesse a conversação sobre o *Belisario;* e extranhando eu que ainda durasse, me respondeu um doutor medico: «E durará sempre! Nunca se viu obra como aquella, para quem entende do tragico.» E disse-o com valentia; eu que nunca mais pude pôr olhos no doutor sem ver-me tentado de um frouxo de riso para que já não tinha disfarse, acabei o *rober* e parti para o theatro.—A taes horas fui, que já não havia fumos de cobrador; sempre encontrei um que recebesse o dinheiro; mas o theatro não obstantes as muitas recitas, se achava ainda preamar pelas ervas, pois estava um grupo de gentes em pé no corredor. Ao romper por elle, fiquei vexado, e por entender que não representavam a tragedia, ouvindo uma risada similhante á que presenceei em outra occasião, quando no *Esposo fingido* appareceu o burro no theatro. Com effeito porem, era o *Belisario* o que os fazia rir.—Assentei-me ainda que mal, e alguns dos que guarneciam as fressuras se foram acotovelando, e mostrando-me aos outros, como quem diz: «A inveja com que estará este pobre de similhantes applausos, vendo cahir o outro dia a sua comedia!» Nenhum pode cortejar-me sem sorriso: alí ouvi o que digo nos *Censores do Theatro,* cuja conversação me atalha a dança; e a má musica que junto a mim se ia levantando, me fez sair mais depressa; pois um official de cavalleria, chamado mr. Luiz de Chermont, tão desembaraçado como nada tonto,... exclamou metendo em ridiculo o poema e os que o celebravam; o que me

obrigou a apressar o passo para ganhar a seje, sahindo do theatro como os espectadores da minha Comedia, repetindo até Alcolena: «*O que é o mundo!*» (1) Esta anedocta pouco lisongeira para Nicolau Luiz, pinta-nos a vida artistica do Theatro do Bairro Alto depois de 1560.

Ao Theatro do Bairro Alto pertenceram os actores José Felix da Costa, Victorino José Leite, João Ignacio Henriques, José Antonio Ferreira, Victor Porphyrio de Borja e Antonio Borges Garrido, que na sua mocidade representaram nas comedias de Nicolau Luiz, como o declararam a Costa e Silva; muitos d'estes actores foram depois recrutados para o Theatro do Salitre por Antonio José de Paula.

O panno de bocca do Theatro do Bairro Alto foi pintado em 1760 pelo pintor e gravador Joaquim Manoel da Rocha. (2)

Em 1768 representava n'este theatro a celebre cantora Todi, então conhecida pelo nome Luiza Rosa de Aguiar; n'este anno representou o *Tartufo* de Moliére, traduzido para o Bairro Alto pelo Capitão Manoel de Sousa. A educação musical d'esta eminente cantora e actriz é devida a David Perez. No Bairro Alto e nos Condes foi a sua estreia. N'este Theatro tambem figurou sua irmã Cecilia de Aguiar, nas Tragedias *Alzira* e *Zaira* de Voltaire, traduzidas pelo arcade e medico

(1) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. II, disc. 6.
(2) Cyrillo, *Mem.* p. 116 a 120; Raczynski, *Dict.* p. 246.

Seixas; egualmente figuraram n'este theatro como actoras, mais duas irmãs, Isabel e Iphigenia de Aguiar. (1) Foi preciso que se revogasse a lei estupida de D. Maria I, para que déssemos á Europa a celebre Todi.

No corpo de baixa comedia de cordel, vêm alguns entremezes com a declaração de terem sido representados n'este Theatro; taes são os *Velhos Amantes*, de 1784, e *Olinta*, ficção comica de 1789.

Depois do Theatro do Bairro Alto, cabe o primeiro logar, principalmente pelo seu caracter lyrico, ao Theatro ou Pateo dos Condes.

Sabe-se que existia antes de 1737; pela queixa de Pagnetti, empresario da Opera Italiana no theatro defronte do Convento da Trindade, se conhece que em 1736 estivera n'este theatro uma Companhia que representava comedias italianas; em 1737 sabemos que o Pateo dos Condes estava occupado por uma companhia franceza, que representava Operetas e *ballets* e fazia exibições de presepios e *marionettes*, pelo que pagava ao Hospital de Todos os Santos seiscentos mil reis annuaes. O Pateo dos Condes é muito anterior a qualquer d'estas datas, por isso que na referida queixa de Pagnetti, se refere ao *Pateo dos Condes* «em que *antigamente* se representavam em hespanhol por seis centos mil reis, etc.» D'aqui se póde inferir a antiguidade d'este theatro. Continuou florescente, de sorte que em

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, vb.° Todi. — Balbi, *Essai Statistique*, t. II. p. CCXIX.

1739 estava occupado por uma companhia italiana como se sabe pelas tres operas aí cantadas *Demetrio* de Schiassi, *Il Velogeso* de Sala, e *Merope;* em 1740 ainda lá se representou o *Ciro riconosciuto* de Caldara. Arruinado Pagnetti com a empreza da Opera do theatro da Trindade, passou o contracto feito por dez annos a Antonio Ferreira Carlos, que no theatro da rua dos Condes ainda em 1742 pagava ao Hospital 600$000 réis annuaes.

O terremoto de 1755 tambem arrasou o Pateo dos Condes; em ruinas ficou até que foi levantado no mesmo sitio em 1770 pelo architecto Petronio Mazoni, um novo theatro que recebeu o mesmo titulo que o primitivo, sem comtudo haver entre elles nada de commum. Aqui se distinguiu a celebre Todi.

O theatro da Rua dos Condes está situado aonde era antigamente a cadeia do *tronco*, «antiga cadeia situada onde ora está o theatro da rua dos Condes, cujo pateo inda recorda o seu nome.» (1)

Quando Simão Caetano Nunes adoeceu, confiou a direcção d'este theatro a Gaspar José Raposo, dotado de bastante talento para a pintura, occupando-se com habilidade nos trabalhos de decoração. Era então emprezario Paulino José da Silva; Raposo continuou dirigindo-o artisticamente até depois da morte de seu mestre em 1803. Aleijado das pernas e levado em um carro, pintava e dirigia os trabalhos de scenographia. O pin-

(1) Costa e Silva. *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 247.

tor decorador Manoel da Costa, depois de haver pintado o Theatro de Salitre, tambem foi aggregado como pintor ao Theatro da Rua dos Condes. (1) De 1770 a 1774 esteve n'este Theatro.

Aqui brilhou egualmente a Companhia da Zamperini; a 20 de Abril de 1774 cantou-se a Opera de Sacchini intitulada *L'Isola d'amore,* desempenhada pela afamada Zamperini, Trebbi, Schettini, etc; a 18 de Maio de 1774 tambem foi cantada a Opera de Bernardino Ottani *L'amore senza malicia,* tambem executada pela Zamperini, Trebbi e Felicaldi, etc. (2) D'aqui se originou a fundação do Theatro de S. Carlos.

A par d'estes espectaculos privatimente aristocraticos, temos como divertimentos populares o Theatro de *Bonifrates.*

Na Provisão de 15 de Septembro de 1739, em que se concede ao Hospital o privilegio sobre as representações, se allude aos espectaculos de *bonifrates:* «E por quanto de poucos tempos a esta parte se tinham introduzido n'esta côrte outra especie de Operas, que, supposto se não fizessem com figuras vivas, mas artificiaes, eram verdadeiras comedias e operas, que se faziam pelo mesmo estyllo d'ellas, e com musica, representando-se publicamente em casas alugadas para isso, e admitindo-se a ellas todos os que pagavam a entrada taxada pelos authores, termos em que da mesma sorte as comprehendia o privilegio do dito Hospi-

(1) Raczynski, *Dict.* p. 227.
(2) *Archivo Pittoresco,* t. IX, p. 148.

tal de se não poderem representar sem licença do mesmo Hospital, nem em logar que por elle lhe não fosse assignalado, de que eu lhes tinha feito mercê do que podessem usar a respeito de comedias ou operas de que não tinham differença alguma substancial estas modernas representações que se faziam com figuras artificiaes, e que na realidade eram o mesmo que comedia e opera, e que com o nome d'esta se representavam.... e visto o que allegaram (Provedor, Thesoureiro e Mesarios do Hospital) informação que se houve pelo doutor Francisco Nunes Cardeal, juiz que foi dos feitos de minha corôa e fazenda, ouvindo as partes, resposta do procurador da mesma corôa a que se deu vista e não teve duvida; hei por bem declarar que o privilegio concedido ao Hospital e de que os Supplicantes tratam, e uso d'elle, comprehenda tambem as representações que se fazem com *figuras artificiaes*, e mando que por elle possam os supplicantes prohibir que se não façam sem licença do mesmo Hospital, e em logar que por elle lhes não seja assignalado da mesma sorte que as comedias e operas...»

Um outro Theatro em que se representavam Operas, conhecido apenas pelo logar em que estava situado, nos mostra como estes espectaculos entravam na phase nova da vida portugueza, que imitava os usos da côrte de Luiz XV.

Quando no seculo XVIII os monarchas, para se esquecerem das ideias liberaes que germinavam na Europa, creavam em volta de si divertimentos faustosos

que absorviam rios de dinheiro, mostrando assim que eram poderosos ao menos em gastar, a Opera italiana foi a que mais occupou a attenção das côrtes. Não era isto admiração pelo genio musical que a humanidade revelava, porque Mozart foi desprezado em França e soffreu bastantes adversidades na Allemanha, era primeiro que tudo um aparatoso *dilletantismo* occupado em intrigas de bastidores suscitadas pelos *castrati*, que fazia com que a Opera merecesse tanto a protecção dos monarchas. Em Portugal a Opera foi introduzida como um espectaculo regio, nos casamentos dos principes. D'entre varias Operas, que se cantaram em Lisboa em 1720, resta ainda o titulo de *Il triumpho della virtu*. (1) Desde que em 1727 foi abolido o privilegio em que só o Hospital de Todos os Santos dava licença, mediante certa parte nos lucros, para as representações scenicas, o theatro italiano tomou mais desenvolvimento; em 1735 inaugurou-se uma Opera italiana, em umas casas defronte do Convento da Trindade, em que se representava publicamente, mediante uma certa ta-

(1) Com este titulo existe um elogio dramatico, sem data, mas com certeza muito posterior a 1720: «*Il trionfo della Virtu*, componimiento dramatico dedicato al Eccellenza del signore Marchese di Pombal, Primo Ministro, secretario de Stato ec, ec. ec. del Re Fedelissimo. Di Eleonora de Fonseca Pimentel.» O opusculo não tem data, mas a dedicatoria é: «Di Napoli li 15 di marzo 1777;» aí se refere a inauguração da Estatua Equestre. Segundo se crê, esta dama, de origem portugueza, conhecida tambem pelo nome poetico de Actidora Esperatusa, nasceu em 1750; d'onde se conclue que a opera cantada em 1720 teria outro libretto. Vid. a biographia d'esta poetisa luso-italiana, no *Comm. do Porto*, n.º 124, XVII anno.

xa de entrada apresentada pela empreza. Continuou isto assim, até que com a affluencia de uma companhia comica italiana, de uma companhia franceza, e outra de bonifrates, o Hospital requereu a Dom João V, que o reintegrasse no goso do seu antigo privilegio, que datava de 1588.

A Opera que estava estabelecida nas casas ao pé do Convento da Trindade, teve de requerer ao Hospital licença para continuar os seus espectaculos; era então emprezario Alexandre Pagnetti, que pelo menos explorava este campo desde 1735. Os lucros que tirara durante os dois annos em que estivera independente do privilegio do Hospital foram bons, por isso que se sujeitava á licença e condições impostas por este. O Theatro da Trindade era tambem conhecido pelo nome de *Academia de Musica;* a 23 de Abril de 1736, se effectuou n'elle um grande sarau musical, executado por Helena e Angela Pagnetti, Domingos Galleti, Caetano Valleti, etc., sob a direcção de Caetano Maria Schiassi, compositor da Camara do Principe de Darmstad, (1) e autor da opera *Demetrio,* representada em 1739.

Eis o despacho da Meza do Hospital: «A Meza usando do seu privilegio na fórma que lhe é concedido, dá licença ao supplicante para representar Operas, como até agora, no theatro junto ao Convento da Trindade, por tempo de 10 annos, contribuindo em cada

(1) Benevides, *Archivo Pittoresco,* t. IX p. 148.

um com setecentos mil reis, para a cura de enfermos do Hospital, pagos aos quarteis. Meza, 17 de Julho de 1737.»

Alexandre Pagnetti, emprezario da Opera da Trindade, soffria uma terrivel competencia com o Theatro do Pateo dos Condes, aonde então representava uma companhia de francezes; estes exploravam o publico com comedias, com *ballets,* com entremezes e tambem com *marionettes* ou scenas de presepio. Pagnetti recorreu á Meza do Hospital expondo-lhe todos estes inconvenientes: «que não podia concorrer com os emprezarios das Comedias italianas, a quem o Hospital concedera represental-as dando-lhe aquelle Pateo (da rua dos Condes) em que antigamente se representavam em hespanhol, por seiscentos mil reis, no que claramente se vê, vieram os ditos francezes a ter mais utilidade do que antes tinham, pois então pagavam oitocentos mil reis de aluguer de umas casas, em que faziam as ditas comedias, e agora se lhes deu casa e privilegio por menos duzentos mil reis, á vista do que se faz preciso ao supplicante expôr a VV. EE., que sendo elle o primeiro que fez offerta e lanço para esta casa, e tendo sido elle quem n'esta côrte principiou com tanta despeza o divertimento da Opera, para o que faz grande empenho de sua casa, por causa dos luctos reaes, sem a fazer, por cuja rasão, querendo vêr se recuperava alguma cousa no tempo da primavera, se empenhou muito mais, como é notorio, em que mostra a experiencia, que só nos tres mezes de inverno e entrudo, se póde

fazer com esperança de alguma utilidade... tendo pago um conto de reis pelas casas em que está o dito theatro e fazer trinta e cinco mil cruzados de despezas certas, para pôr prompto o dito theatro, e companhias de musicos que esperam.» Os luctos reaes a que se refere Pagnetti, foram pela occasião da morte da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 1736.

Pagnetti pedia que lhe diminuissem a contribuição ou que lhe déssem terreno para fundar um theatro, e que se impuzessem certas restricções aos outros theatros, prohibindo-lhes o «andarem fazendo representações em musica, nem ainda a titulo de entremezes, como tambem nos presepios que não possam exceder o tamanho nem qualidade das figuras, e que havendo outro qualquer curioso que queira fazer Operas, o supplicante lh'o possa impedir... sendo só os divertimentos da Opera e Comedias, os unicos que para a concorrencia dos curiosos d'esta côrte, parece são de sobejo.»

A Meza do Hospital abateu cem mil reis á pensão dos setecentos, por despacho de 28 de Julho de 1737, não attendendo ás outras clausulas propostas por Pagnetti. Este abatimento ou reducção a seiscentos mil reis não salvou o emprezario, que requereu de novo ao Hospital, para que, em attenção das grandes despezas que fizera em contractar dançarinos, cantores, scenarios e vestuarios, lhe désse licença para construir um theatro seu, dentro de dois annos, continuando a pagar trezentos mil reis annuaes. O Hospital deferiu a pretenção, mas Pagnetti não a póde sustentar, durando ape-

nas seis mezes na sua mão, passando o resto do tempo para Antonio Ferreira Carlos. O Privilegio de representar Operas, concedido a Pagnetti por espaço de dez annos, ficou a Ferreira Carlos, que o continuou a exercer no theatro dos Condes, acabando em 1742, por isso que a Carta Regia de 28 de Janeiro de 1743 acabou com o privilegio do Hospital.

Na *Relação das Rendas e gastos do Hospital real de Todos os Santos,* relativa ao anno de 1742 a 1743 (de Novembro a Outubro) vem a seguinte verba:

«Do rendimento que o Hospital recebia das Operas e Comedias, que se representavam n'esta cidade, cobrou: 1:300$000 rs.» (1) Nos annos seguintes já não vem mencionada esta verba; por tanto a verba supra, como se deduz pela palavra *recebia,* refere-se talvez á cobrança de rendas atrazadas.

Tornado o Theatro portuguez uma sumptuosidade faustosa da côrte e da nossa fidalguia, immediatamente se dá o concurso dos archictetos e pintores do seculo XVIII, que estipendiados pelos monarchas converteram o humilde Pateo das Comedias em soberbo amphitheatro. Na segunda metade do seculo XVIII contam-se nada menos de quatro theatros regios exclusivamente destinados a distrahir o vasio de interesses da côrte, cujos aulicos se entretinham a acompanhar o santissimo sacramento e a correr touros. O malicioso Lord Beckford descreve-nos uma recepção no paço, em que

(1) *Jornal do Commercio*, n.º 3685.

estavam o principe do Brazil, e Dom João com as mãos metidas nas algibeiras, escancarando a bocca até ás orelhas com semsaboria, e correndo com os olhos de umas para outras cousas com a petulancia da imbecilidade. Para distraír estas almas se construiram os Theatros de Queluz, de Salvaterra, a Opera do Tejo, e o Theatro da Ajuda.

O Theatro de Queluz foi dirigido pelo architecto e decorador Ignacio de Oliveira, que Dom João v havia mandado estudar a Roma, aonde foi discipulo de Benedetto Letti e de Paulo Mathei. Este celebre artista tambem, durante a ausencia de Bibiena, dirigiu o Theatro Real chamado *Opera do Tejo,* bem como o Theatro dos Congregados do Espirito Santo e o Theatro da rua dos Condes; morreu a 18 de Janeiro de 1781. (1) O Theatro de Queluz era destinado para a representação lyrica, e distingue-se por ter sido o centro aonde começava a crear-se a Opera portugueza; n'elle figuraram os compositores portuguezes Luciano Xavier dos Santos, Jeronymo Francisco de Lima, João de Sousa Carvalho, Antonio da Silva e João Cordeiro da Silva; em Queluz cantaram-se Operas de Piccini e de David Perez. Eis a serie chronologica das Operas que se cantaram n'este regio theatro:

1763—*L'amante ridiculo deluso,* de Piccini.
1764—*Gli Orti Esperide,* de Luciano Xavier dos San-

(1) Raczynski, *Dictionaire*, etc., p. 214; Cyrillo, *Mem.* p. 92.

tos, compositor e Organista do Infante D. Pedro na real capella dos Paços da Bemposta.

1767—*L'Isola desabitata,* de David Perez.

1771—*Il Palladio conservato,* de Luciano Xavier dos Santos.

1774—*Ritorno di Ulysse in Itaca,* de David Perez.

1778—*Il Natale de Giove,* Opera por João Cordeiro da Silva.

1778—*Angelica,* de João de Sousa Carvalho, successor de David Perez, e mestre de Marcos Portugal. Esta Opera foi cantada no anniversario da Princeza do Brazil, D. Maria Benedicta.

1778—*Alcide Albinio,* de Luciano Xavier dos Santos.

1779—*Ati e Sangaride,* Serenata por Luciano Xavier dos Santos, cantada por Orti, Ripa, Reyna, Torriani e Galati.

1779—*La Galatêa,* Serenata de Antonio da Silva, discipulo de David Perez.

1780—*Testoride Argonauta,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1781—*Palmira de Tebe,* Serenata de Luciano Xavier dos Santos, cantada pelos musicos acima nomeados, á excepção de Galati, substituido por Toti.

1781—*Seleuco, ré di Siria,* Opera de João de Sousa Carvalho, cantada no anniversario de D. Pedro III.

1782—*Everardo II, rè di Lithuania,* pelo mesmo.

1782—*Callirroé in Sira,* Opera de Antonio da Silva.
1783—*Endimione,* Opera de João de Sousa Carvalho.
1783—*Sirace de Sophonisba,* Opera de Antonio Leal Moreira, no anniversario de D. Pedro III.
1784—*Il Ratto di Proserpina,* Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Ripa, Torriani, Marini e Venturi.
1785—*Archelao,* Opera pelo mesmo, substituindo nos cantores Ferracuti a Venturi.
1785—*Ercole sul Tago,* Opera de Luciano Xavier dos Santos, cantada pelos cantores citados.
1787—*Telemaco nell' isola di Calypso,* Opera de João Cordeiro da Silva, cantada pelos mesmos.

Outro Theatro regio, egualmente celebre, era o da Ajuda ou de Dom João V, fundado com o palacio; a sua inauguração data de 4 de Novembro de 1739. De Coimbra, para aonde fugira do terromoto em 1755, foi chamado a Lisboa o italiano Jacopo Azolini, que dirigira anteriormente a Opera do Tejo, para se encarregar das decorações scenographicas do Theatro da Ajuda. Foi isto em 1767 ou 1768; exerceu este emprego até ao anno de 1786 ou 1787, tempo em que morreu com 70 annos pouco mais ou menos. Foram discipulos de Azolini, além d'outros muitos, José Carlos Binheti e Manoel Piolti; sentindo-se já doente, quando pôz em scena a Opera *Assur,* reuniu em concurso os discipulos, dando-lhes por thema varias decorações, para assim vêr qual estaria no caso de o sub-

stituir. Binheti pintou um Templo, e Piolti um Palacio real; foram estes dois os unicos approvados, mas Azolini morreu sem se ter decidido por nenhum. (1) No Theatro régio da Ajuda intermeavam-se as Operas italianas com as tentativas da Opera nacional. Recompondo o seu repertorio conhece-se o grau da vida artistica que teve:

1753—*L'Eroe Cinese,* Opera de David Perez; a sua activididade artistica manifestou-se em Portugal em 1752 com o *Demofoonte.*
1754—*Ipermenestra,* pelo mesmo.
1764—*Cavaliere per amore,* Opera de Piccini.
1765—*I Francesi brilhanti,* Opera de Paesiello.
1768—*Solimano,* Opera de David Perez.
1769—*Amor industrioso,* Opera de João de Sousa Carvalho.
1771—*Clemenza di Tito,* Opera de Jomelli.
1773—*Armida abandonada,* Opera de Jomelli.
1773—*Eumene,* Opera de João de Sousa Carvalho, cantada no anniversario de D. José.
1774—*Olympiade,* de Jomelli.
1775—*Demofoonte,* Opera de Jomelli.
1778—*Gioas, ré di Giudà,* Oratorio de Antonio da Silva.
1779—*Gli Orti Esperide,* Opera por Jeronymo Francisco de Lima.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, 18.

1780—*Edolide e Cambise,* Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Orti, Torriani, Ripa e Toti.

1783—*Salomé, madre de' siette martiri Macabei,* Oratorio de João Cordeiro da Silva.

1783—*Tomiri,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1784—*Il ritorno di Tobia,* Oratorio de Haydn.

1784—*Alcione,* Opera pelo mesmo.

1784—*Esione,* Opera de Luciano Xavier dos Santos.

1785—*Nettuno e Egle,* Opera de João de Sousa Carvalho.

1785—*L'Imminei di Delfo,* Opera de Antonio Leal Moreira; no casamento do Infante.

1786—*Esther,* Oratorio de Antonio Leal Moreira.

1788—*Gli Eroé Spartani,* Opera de Antonio Leal Moreira.

1788—*Megara tebana,* Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Gelati, Policarpo, Marini e Ferracuti.

1789—*Lindani e Dalmiro,* Opera de João Cordeiro da Silva; cantaram-na Reyna, Gelati, Marrochini, Sclettini, Manna, Capellani e Bartolini.

1789—*La Vera constanza,* Opera de Jeronymo Francisco de Lima.

1789—*Numa Pompilio,* Serenata de João de Sousa Carvalho.

1790—*Le trame deluzo,* Opera de Domenico Cimarosa.

De todos estes Theatros regios o mais assombroso, e talvez o primeiro que existiu na Europa, notavel pelas suas dimensões e fabulosa riqueza foi o Theatro Real, chamado Opera do Tejo, inaugurado a 31 de Maio de 1755, e n'esse mesmo anno reduzido a um montão de ruinas pelo terremoto. O italiano João Carlos Bibiena, pintor de decorações, que veiu servir Dom José em 1753, foi o principal decorador da Opera do Tejo; com elle vieram da Italia Marcos, pintor de figura, e Paulo, pintor de batalhas. (1) Antes de Bibiena, João Berardi dirigira como pintor a decoração do Theatro, e foi este artista o que gravou os magnificos librettos das operas que aí se representaram, e que se distribuiam aos espectadores. Durante a ausencia de Bibiena, substituiu-o na direcção artistica Ignacio de Oliveira Bernardes, pintor e architecto, sendo depois tambem substituido por Jacopo Azolini. Emquanto Ignacio de Oliveira exerceu este brilhante cargo, José Antonio Narciso era o encarregado de executar os planos inventados por Oliveira; Narciso continnou a trabalhar ainda depois da chegada de Azolini. Narciso havia nascido em Lisboa em 1731, aonde morreu em 1811. (2) Tambem na Opera do Tejo devia ter trabalhado Lourenço da Cunha, o melhor pintor portuguez de perspectiva e architectura, rival de Bacarelli e emulo de Bibiena; Lourenço da Cunha havia voltado da

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 28; Cyrillo, *Mem.*, p. 175, 188, e 190.
(2) *Ibid*, p. 205; Cyril. *ib.* p. 219.

Italia em 1744. Nicolau Servandoni tambem era um dos distinctos scenographos d'este fabuloso Theatro, aonde occupava o cargo de machinista juntamente com Petronio Manzoni. O Theatro foi inaugurado em 31 de Março de 1755, anniversario natalicio da rainha. Depois de ter occupado os grandes architectos e scenographos, os mais celebres *castrati* d'este seculo da opulencia monarchica vieram aqui fazer eccoar as suas vozes inimitaveis. Os nomes de Elisi, Cafarelli, Manzuoli, Giziello, Veroli, Balbi, Luciani, Raaf, Raina, Guadagni e Balino, formavam, no dizer do inglez Burney, uma Constellação de grandes cantores. (1) Conti e Caffarelli recebiam de ordenado doze a treze contos de reis cantando apenas pouco mais de dois mezes; o tenor Balbi recebeu por duas estações vinte e quatro mil cruzados. Dom José brindava o *castrato* Giziello depois de executar uma Cantata de Jomelli, offerecendo-lhe uma gallinha de ouro cercada de vinte e quatro pintainhos?

Era director d'este extraordinario Theatro dos Paços da Ribeira, ou Opera do Tejo, o afamado David Perez, napolitano, que floresceu em Portugal de 1752 a 1788. Burney, descrevendo a estreia extraordinaria de David Perez no *Demofoonte*, pela valentia da orchestra e pelas explendidissimas decorações, quando fala da Opera do Tejo, diz: «Mas o Theatro de sua

(1) *A general History of Music*, t. IV, apud Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, t. I, p. 180, notavel n'esta descripção.

magestade portugueza, inaugurado no anniversario natalicio da rainha, a 31 de Março de 1755, ultrapassa em magnitude e decorações *tudo quanto os tempos modernos podem apresentar.*» (1) Se nos lembrarmos que este vasto e erudito historiador da musica, viajou pela Itália, França, Allemanha e Inglaterra, em um tempo em que os reis tinham rivalidades mutuas no explendor das suas Capellas e Theatros particulares e se disputavam os melhores compositores e cantores, não custará a acreditar em tantas maravilhas. Dom José pensionava Jomelli para lhe remetter a partitura das Operas que escrevia para a côrte de Wurtemberg; as Operas *Il Velogeso,* e *Enea nel Lazio,* com uma *Cantata* encommendada para se cantar nas festas pelo nascimento de um principe seu filho, foram retribuidas a Jomelli por Dom José com a quantia de mil e duzentos ducados de ouro! Aproximemos d'estas pompas artisticas este retrato que Beckford esboçou do povo portuguez, e abençoemos a Revolução: «Nenhuns mendigos egualam os de Portugal, pela força de seus pulmões, pela abundancia das ulceras, pela profusão das suas bexigas, pelo variedade e arranjo dos seus andrajos, e por uma teimosia indomavel.» (2) A par d'este desperdicio das riquezas da nação, o rei e a familia real consideravam-se os esmoleres natos do povo. Diz a este proposito Lord Beckford: «Graças a esta cari-

(1) *Op. cit.*, vol. IV, p. 571: Apud Vasconcellos, a quem seguimos n'este ponto como o mais completo.
(2) Beckford, *Spain*, letter. I.

dade mal entendida, algumas centenas de meliantes aprendem a manejar as moletas em logar do exercicio da espingarda, e a arte de fabricar chagas, ulceras e emplastros com a mais asquerosa perfeição.» Com uma nação de mendigos não podia haver Theatro popular; á medida que se vier erguendo o vento da Revolução, renovar-se-ha outra vez o antigo *Pateo*, que se hade tornar assembleia politica. A Opera do Tejo abriu-se com a representação da Opera de David Perez *Alessandro nell' Indie*, representada pela primeira vez em Genova em 1751, mas tornada a pôr outra vez em musica pelo eximio director. A letra era do Abbade Metastasio, em moda em todas as côrtes da Europa, e imitado e traduzido em Portugal. (1) Seguindo a descripção de Burney, n'esta representação entrou em scena um esquadrão de cavalleria; Volckmar Machado, diz que desfilaram no palco quatrocentos homens que fingiam a Phalange macedonica como a descreve Quinto Curcio. Se nos lembrarmos da pompa das Tragicomedias dos Jesuitas no seculo XVII, comprehendemos esta competencia da realeza. Tambem apparecia em scena o cavallo de Alexandre, o afamado *Bucephalo*, para o manejo do qual David Perez compôz expressamente uma marcha. Para que nada faltasse á magnificencia da Opera do Tejo, entre os artistas que estavam encarregados da sua decoração havia desenhadores

(1) Vid a traducção de João Carneiro da Silva, Lisboa, na officina de Simão Thadeu Ferreira, 1783. O traductor era um celebre gravador.

e gravadores para reproduzirem as vistas de todas as scenas e actos que se succediam no espectaculo, com as quaes se formava o libretto distribuido pelos espectadores. Os gravadores mais conhecidos eram Berardi, predecessor de Bibiena, (1) Michel le Boiteux, architecto real e gravador, (2) e Dourneau. Vimos estes dois primorosos librettos em poder de Joaquim de Vasconcellos. As gravuras da Opera *Alessandro nell' Indie*, representam grandiosos campos de batalha, o pavilhão regio de Alexandre, camaras reaes de Elofide, o interior do templo de Baccho, as duas portas da cidade que se abrem á chegada de Alexandre, vendo-se ao longe a cidade illuminada. A este tempo a gravura estava em Portugal em um progresso inexcedivel; com a vinda de Debriè, de Harrewyn, Vieira, Quilhard, Rochefort e Le Boiteux, propagara-se esta nova arte necessaria para as apparatosas edições in-folio da Academia de Historia portugueza, e para os livros, que se usavam por moda embellezados com vinhetas allegoricas, cabeças de pagina e colophons, do mais mimoso desenho. Os libretos da Opera do Tejo são hoje o mais claro documento da sua magnificencia. A Opera *Clemenza di Tito*, de Antonio Mazoni, foi tambem representada nos Theatros dos paços da Ribeira; a letra era egualmente do predilecto Metastasio; o libretto contém nove gravuras anonymas.

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 27; Cyrillo, *Collec. de Memorias*, p. 189 e 190.
(2) Raczynski, *Op. cit.*, p. 30; Card. Saraiva, *Lista dos Artistas*. p. 5 a 19.

A Opera de David Perez foi representada na primavera, e a de Mazoni no estio, d'onde se conclue que o *Alessandro nell' Indie* serviu para a inauguração, e que as representações eram segundo as estações do anno, do mesmo modo que se contratavam os *castrati*. No primeiro de Novembro de 1755 succedeu a immensa catastrophe do terremoto de Lisboa. A Opera do Tejo desappareceu sob as ruinas da capital, depois de um explendor de sete mezes. Uma inundação do Tejo e um incendio pavoroso completaram a obra da destruição. Passou-se dos brocados e veludos para o uso da estamenha das fabricas nacionaes.

Resta-nos falar ainda do Theatro regio de Salvaterra, aonde se cantaram principalmente Operas de Cimarosa. No seculo XVIII todos os Theatros portuguezes, incluindo os Condes e o popular Salitre, tiveram de condescender com a monomania das Operas italianas. A familia reinante vivia em diversos palacios, conforme as estações ou o seu capricho; em cada residencia tinha um theatro para se distrahir da sua fastienta inercia. O Theatro de Salvaterra é tambem devido ao architecto Bibiena, que havia trabalhado no Theatro da Ajuda e na Opera do Tejo. Bibiena começara a servir el-rei Dom José em 1753, e n'este mesmo anno apparecem-nos representadas no theatro de Salvaterra duas operas de David Perez *Didone Abandonata* e *Demetrio*, e a *Fantesca* de Hasse. Em 1764 cantou-se a opera de João Cordeiro da Silva *Arcadia in Brenta*, executada por Maruzzi, Vasquez, Orti, Leonardi, Ca-

valli, Principi e Georgetti; em 1772, cantou-se a Opera *Lo Spirito de contradizionè* de Jeronymo Francisco de Lima. Em 1775 cantou-se a Opera de Paesiello *Lucio Papirio,* e em 1776 cantou-se a Opera de Jomelli *Iphigenia in Tauride;* em 1788 cantou-se outra Opera de Paesiello, *Socrate imaginario;* duas Operas de Cimarosa, em 1788 *L'Italiana in Londra,* em 1791 *Gli due Baroni;* e em 1792 a Opera de Grétry *Ricardo Cor di Leone.* Desde 1792 os Theatros regios calaram-se, por causa da fundação do Theatro de S. Carlos.

Entre os Theatros do seculo XVIII encontramos tambem memoria do Theatro da Graça, construido por Simão Caetano Nunes (1) e de um segundo Theatro do Bairro Alto, situado perto de Sam Roque. (2) O Theatro dos Condes foi reconstruido em 1770, não tendo nada de commum com o antigo Pateo d'este nome. O Theatro da Rua dos Condes absorveu em si o antigo Theatro do Bairro Alto, e por seu turno foi tambem absorvido no Theatro de Sam Carlos em 1812.

Outro theatro de que achamos memoria é o Theatro de Belem. D'elle fala Manoel de Figueiredo, descrevendo a representação da comedia de Nicolau Luiz intitulada *Belizario.* — «Passados tempos, a aragem que teve o Theatro de Belem, por se conservar fechado o da cidade, e por entrar n'aquelle tempo um emprezario habil, fizeram que não só d'ella concorressem gente,

(1) Raczynski, *Dictionaire*, p. 210.
(2) Fonseca Benevides, *Archivo Pittoresco*, t. IX, p. 148.

mas que ainda a grandeza, ou por divertir-se ou por favorecer aquelles miseraveis, que todo o anno a entretinham, se dignasse assistir aos seus beneficios. — Em um d'estes se deu o *Bellisario* nas papeletas, com a authentica do encontro que tinha encontrado nos Theatros da cidade. Ou me déssem chave, ou me convidassem, achei-me em uma fressura visinha ao camarote em que estavam muitas senhoras da côrte. Ainda o *Belisario* me pareceu peior que quando o li, mas as risadas e os applausos era os mesmos que no outro theatro; (Bairro Alto) etc. — Prodigiosamente, uma voz que vinha do alto e que não era de homem, mal peccado, me consolou os ouvidos; pois articulava estas palavras: *Vossês não sabem a afflicção em que estou!...* Levanto os olhos e vejo a ex.ª snr.ª D. M. F. de D.; esqueço-me do drama dou ouvidos á critica. Escuto d'ai a pouco: *Estou desejando dar uma bofetada n'aquella mulher!..* D'ai a nada: *Eil-os aí tornam!..* Chega o *Belisario* e depois os que querem sacar-lhe a mulher: *Já não posso mais!* E dizia isto a senhora, senão com ira, com aborrecimento.» (1) Esta queixa do pobre Manoel de Figueiredo, descreve-nos o estado do theatro na segunda metade do seculo XVIII, no que respeita a parte litteraria e a parte anedoctica. O theatro de Belem era pobre, e só era frequentado quando por qualquer circumstancia os theatros de Lisboa estavam fechados. Chamava-se Theatro do Espirito Santo.

(1) *Obras* de Manoel Figueiredo, t. II, discurso 6.

O Theatro do Salitre, apesar de ser por vezes invadido pelas Operas italianas, tornou-se o centro da comedia nacional; fundou-o em 1782 o pintor, architecto e decorador Simão Caetano Nunes, por causa do equilibrista Tersi. Era propriedade de João Gomes Varella. Durante a empreza de Paulino José da Silva, Simão Nunes pintava as decorações d'este Theatro, continuando a exercer estas funcções até á administração de Antonio José de Paula; morreu este notavel artista em 1803. Por occasião da sua doença passou a direcção scenographica para Manoel da Silva. Em todas as emprezas theatraes em que entrou Simão Caetano Nunes, nunca os lucros lhe indemnisaram as fadigas. (1) Era na velha comedia do Salitre que se usava a designação dos diversos typos que prevaleceram no theatro até ao romantismo: *galan ponta de scena, pai gracioso, barbas, segundo galan, lacaia, mãe nobre,* etc. No seculo XVI ao *gracioso* chamava-se *ratinho*.

Ainda se sabe qual era a companhia do Salitre antes da administração de Antonio José de Paula.

Em uma peça intitulada *Virou-se o feitiço contra o Feiticeiro,* impressa em 1780, vem a companhia dos actores indicada. Eram Fernando José de Queiroz, Angela Tereza Azua, Victoria Candida de Araujo, Anna Filismina, Bernardino Antonio Cota, José Antonio Gentil, José Xavier, Manoel José, e José Theotonio.

Em uma peça intitulada *Pequeno drama,* letra de

(1) Cyrillo Volkmar Machado, *Collecç. de Mem.*, p. 200.

José Caetano de Figueiredo e musica de Marcos Portugal, representada no Theatro do Salitre a 17 de Dezembro de 1787, no anniversario de D. Maria I, encontram-se os nomes dos seguintes actores, tambem cantores: José Felix da Costa, Antonio Manoel Cardoso Nobre, Nicolau Ambrozini, Victorino José Leite e José dos Santos. (1) O *Idylio,* de Marcos Portugal, cantado no Salitre, a 25 de Abril de 1783 no anniversario de D. Carlota Joaquina, era escripto pelo actor e poeta José Procopio Monteiro. D'este celebre actor diz José Maria da Costa e Silva: «havia sido professor de Rhetorica e Poetica, mas faltando-lhe a paciencia que exige o magisterio, havia abandonado Cicero e Quintiliano, preferindo representar no tablado ás noites a aturar os rapazes de dia.» Era particular amigo do afamado dramaturgo Nicolau Luiz, e por elle colheu Costa e Silva as tradições da sua vida, que devia bem conhecer, por isso que «elle se ligou muito especialmente com o *famoso centro* José Procopio.» (2) N'esta peça cantou outro actor ainda não nomeado, Custodio José da Graça. O Theatro do Salitre explorava o bello talento de Marcos Portugal para celebrar com os seus espectaculos as ephemerides do paço. A 25 de Julho de 1787, aí se cantou o elogio dramatico *Licença Pastoril* nos festejos do anniversario da Princeza D. Maria Benedicta. A 25 de Abril de 1789 cantou-se o dra-

(1) Joaquim de Vasconcellos, *Os Musicos portuguezes*, t. II, p. 81.

(2) *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 295.

ma *Gratidão*, letra de Antonio Neves Estrella e musica de Marcos Portugal; além dos actores já conhecidos, cantou Victor Procopio de Borja, fazendo com Victorino José Leite as partes de damas, porque n'este tempo um decreto de D. Maria I, prohibia que apparecessem mulheres no palco. Para o anniversario do principe Dom João, escreveu José Procopio a letra do drama *A Inveja abatida*, posto em musica por Marcos Portugal, cantado no Salitre a 13 de Maio de 1789, pelos actores já conhecidos. Na traducção da opera buffa italiana *Le trame diluse*, representada no Salitre com o titulo *A Noiva fingida*, em 1790, apparecem a cantar os actores Diogo da Silva, José Arsenio, Antonio José de Serra, representando de Damas, Serra, Victor Porphyrio e Victorino José Leite. Ainda em 1790 escreveu Marcos Portugal para o Theatro do Salitre a musica da burleta *Os Viajantes ditosos*, traduzida do italiano *Il Viaggiatore felici*; ainda apparecem dois actores novos, Victor Arsenio e Madeira.

Nos annos de 1793 ou 1794, o auctor Antonio José de Paula, voltou do Theatro do Rio de Janeiro com algumas sommas que lá arranjara, e tomou conta do Salitre, recrutando os actores da Rua dos Condes, juntos com alguns que comsigo trouxera do Brazil. Durou na sua mão a empreza até 1804.

Os dramas com que distrahia o publico eram apparatosos, taes como as tres partes do *Frederico*; pela distribuição das partes formamos hoje o elenco da companhia: Antonio José de Paula, representava de Frederi-

co II, da Prussia; Antonio Philippe de Sam Thiago fazia de Henrique Treslow, tenente coronel degradado; Victorino José Leite, de Carlota, *mulher* do tenente; José Felix da Costa, de Manfeldo, pae, conselheiro; Manoel Baptista dos Reis, Manfeldo filho, capitão; João Anacleto de Souza, de Quintus, Coronel e Confidente do Rei; José Martins, do general Mollendorf; João Ignacio, de Christina, *criada* de Carlota; Antonio de Borja Garrido, fazia de um Ajudante; José da Cunha, representava de Locandeiro; José dos Santos, de Engenheiro francez. N'esta grande peça de *Frederico II Rei da Prussia*, entravam os seguintes comparsas: Um Granadeiro, dois Soldados, um Menino *que fala*, outro menino, Guardas, Granadeiros, Soldados, Tambores. Pór esta lista se póde formar uma ideia do pessoal da Companhia organisada por Antonio José de Paula.

A Comedia *Frederico II, rei da Prussia*, é original hespanhola, de Dom Luciano Francisco Comella, poeta dramatico do seculo XVIII, que desprezava a verdade historica, a verosimilhança e a conveniencia. Ticknor não ousava confessar por vergonha que havia lido trinta dramas de Comella «pelo unico prazer de entreter-se com as suas extravagantes fabulas.» (1) Os cento e tantos dramas d'este poeta, apezar de todos os seus disparates, exerciam uma tal fascinação sobre o publico, que os theatros recorriam a elle para recom-

(1) *Hist. de la Litterat. esp.*, t. IV, p. 135, n. 20.

porem as suas finanças. O emprezario Antonio José de Paula traduziu os octosyllabos hespanhoes em versos heroicos, segundo o gosto das tragedias francezas e italianas; ha uma outra traducção portugueza em redondilhas por D. Felix Moreno de Monroy, que Costa e Silva attribuira erradamente a Nicolau Luiz. (1) O drama de Comella tambem veiu salvar Antonio José de Paula: «Na sua empreza foi feliz, e esmerou-se em apresentar espectaculos apparatosos, taes como as *tres partes de Frederico;* estava o publico sequioso de Theatro; era um tenue vagido da musa dramatica, Paula viu coroados seus esforços com algumas enchentes, e conseguiu ter um theatro soffrivel, attentas as circumstancias, e o pouco que então valia esta mercancia.» (2)

A empreza do Salitre passou em 1804 para o Letrado Joaquim Francisco Nossa Senhora e Manoel José Fernardes; continuaram-se a exibir espectaculos riquissimos, chegando a despender-se no scenario quasi dois contos de reis. Durou a empreza até 1806, em que tomou conta de Salitre um certo Faria que com as *Covas de Salamanca,* lucrou 25:000 cruzados. (3) N'este Theatro se acolheram os litteratos pobres, que faziam traducções, como Ludovice e Padre José Manoel de Abreu.

Diniz, Antonio Lobo de Carvalho, José Agosti-

(1) Innocencio, *Dicc. Bibl.*, t. VI, p. 281.
(2) *Revista do Conservatorio,* p. 8, anno 1842.
(3) Idem, ibid.

nho de Macedo, falam das intrigas que se armaram em Lisboa por causa da actriz Zamperini, que veiu cantar á capital em 1770, e que deram origem ao Theatro de Sam Carlos:

Se tu, oh extremada Zamperini
Que em Lisboa os casquilhos embaraças,
Seus suaves accentos escutaras,
Passagens e volatas; bem que as Graças
Lisongeiras te cerquem e derramem
Em teu peito e garganta mil encantos,
Com que as trez filhas d'Acheleoo vences;
Quantos novos encantos apprenderas. (1)

A estes versos escreveu Thimotheu Lecusan Verdier uma conhecidissima nota, em que vem historiada a introducção da opera italiana em Lisboa. Transcreveremos aqui alguns trexos, que elucidam o facto, contado com a verdade e despreoccupação de quem está a salvo em um paiz civilisado: «Zamperini comica cantora veneziana, que veiu a Lisboa em 1770, com a qualidade de prima-dona, e á testa de uma companhia de comicos italianos, ajustados e trazidos da Italia pelo snr. Galli, notario apostolico da Nunciatura, e banqueiro em negocios da Curia romana. — Entregou-se a essa *virtuosa* sociedade o theatro da rua dos Condes. Como havia tempos que se não ouvira opera italiana em Lisboa, foi grande o alvoroço que causou esta chegada de tantos virtuosos, mormente da senhora Zamperini, que logo com a familia foi grandemente aloja-

(1) *Hyssope*, cant. VII.

da. Esta familia Zamperini compunha-se de tres irmãs e de um pae, homem robusto e bem apessoado, que, apezar de uma enorme cabelleira com que debalde pretendia dar quinão aos alvidradores de edades, mostrava todavia no semblante poder exigir da snr.ª Zamperini menos alguma cousa, que piedoso e filial respeito, ou dever-lhe outorgar alguma cousa mais que a sua paternal benção. — Sendo forçoso custear esta especulação theatral, os agentes, interessados n'ella lembraram-se de recorrer ao filho do Marquez de Pombal, o Conde de Oeiras, então presidente do Senado da Camara de Lisboa, que, já preso e pendente da encantadora voz da Sirea Zamperini, annuiu sem difficuldade ao plano que lhe foi proposto. Sob os seus auspicios, ideou-se uma sociedade, com o fundo de 100:000 cruzados, repartidos em 100 acções de 400$000 reis, cada uma. Para alcance prompto d'esta quantia, lançou-se uma finta sobre alguns negociantes nacionaes e estrangeiros que, em dia assignalado e a horas fixas, sendo juntos no Senado, sem saberem a que eram chamados, ouviram da bocca do Conde presidente as condições d'esta nova sociedade theatral. N'uns, o receio de serem mal vistos pelo governo, n'outros a vontade de agradarem ao filho do primeiro Ministro, foram as ponderosas considerações que os arrastaram a todos assignar as ditas condições, das quaes a mais penosa era a da somma que logo preencheram. — Parece que os agentes e inventores d'esta sociedade tiveram por alvo singular, o de mulctar a austera sisudeza de alguns

velhos; pois no rol dos assignantes, a maior parte dos nomes era de pessoas idosas, que nunca haviam sido vistas em publicos divertimentos. N'essa mesma junta foram logo nomeados quatro administradores inspectores do theatro, os quaes, com o maior desinteresse, regeitando commissão e ordenado se deram por pagos e satisfeitos com a simples e modica retribuição de um camarote commum a todos quatro. Ignacio Pedro Quintella, Provedor da Companhia de Gram Pará, Alberto Meyer, Joaquim José Estolano de Faria, e Theotonio Gomes de Carvalho foram nomeados Inspectores administradores *nemine discrepante.* — Poucos mezes depois da abertura d'este theatro assim montado e administrado, morreu o já indicado pae da Zamperini: a administração fez-lhe um sumptuoso funeral, e no trigesimo dia apoz o obito, magnificas exequias na egreja de Loreto onde fora sepultado. Alguns criticos de má lingua haviam espalhado o boato de que, n'essas exequias, havia de recitar a oração funebre o padre Macedo, a esse tempo muito bom e justamente acreditado pregador, e poeta que já comprimentara a Zamperini em varios sonetos, odes etc. O patriarcha Dom Francisco de Saldanha, receiando que assim succedesse, mandou vir á sua presença o padre Macedo, prohibiu-lhe de orar em taes exequias, de ir á Opera, de fazer versos á Zamperini, e ordenou-lhe de substituir por uma cabelleira o cabello que trazia á italiana, bem penteado e muito apolvilhado. Em vão allegou o padre Macedo com o exemplo dos clerigos da Nunciatura que

todos usavam de pomada e pós, e que a cabelleira offendia os canones: pois que até os padres que d'ella usavam por causa de molestia, eram obrigados a impetrar breve de Roma que na Nunciatura era taxado em um quartinho, por tempo de um anno de indulto. O patriarcha foi inexoravel sobre este ponto da cabelleira, e sómente moderou a ordem de não ir á Opera, com o preceito unico de não apparecer na plateia, e com a faculdade de acantoar-se no fundo de algum camarote, ou em frisura pouco apparente, como a do Auditor da Nunciatura Antonini, e do Secretarío do Cardeal Conti, o P. Carlos Bacher, e outros PP. italianos, que como elle frequentavam a Opera e a casa de Zamperini.— Não foi o P.e Macedo o unico apaixonado admirador da Zamperini; muitos poetas nacionaes e estrangeiros tributaram-lhe obsequiosas inspirações de suas musas...» «Em dias Santos, á ultima missa, a que ella costumava assistir, na Egreja do Loreto, era o concurso que apoz si chamava, numeroso e o luzidissimo.— Antes de findos dois annos, e logo depois da morte do administrador Ig. P. Quintella, o fundo da sociedade theatral achava-se exhausto, e as receitas montando a tão pouco que mal cobriam as despezas do serviço mais ordinario, os administradores deixaram de pagar os salarios dos comicos e dos musicos da orchestra. Entre os primeiros havia um chamado Schiattini, tenor acontraltado, homem jovial e poeta, que por haver pedido o que lhe era devido, em estylo que não agradou aos administradores, foi por estes aquartelado na casa dos

orates, d'onde era conduzido ao theatro todas as vezes que havia opera. Schiattini valendo-se então do privilegio análogo á residencia a que fôra condemnado, vingava-se em parodiar sobre a scena a parte que no drama lhe tocava, com satyras recitadas e cantadas que divertiam os expectadores á custa dos agentes da administração. Recresceu a provocada raiva d'estes, recorreu a el-rei D. José, que informado da injustiça com que era tratado o admittiu na sua Capella.» «Escusado é, parece-me, dizer que esta negociação theatral apenas durou até meado de 1774, que o Marquez de Pombal fez saír de Lisboa a Zamperini; e áinda mais escusado relatar as causas d'esta ordem de Governo; direi sómente que os accionistas não colheram cousa alguma d'essa empreza, etc.» Estas paginas, escriptas ao acaso por Verdier, encerram um precioso documento que mostra a vida moral do nosso theatro no seculo XVIII, em harmonia com a que se dava por todas as côrtes da Europa. Depois de revelada esta licenciosa intriga pela prosa honrada de Thimotheu Lecussan Verdier, torna-se nimiamente ridiculo o seguinte requerimento, approvado pelo Alvará de 1 de Julho de 1771: «Senhor! Os homens de negocio d'esta praça de Lisboa, abaixo assignados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos theatros publicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Eschola publica onde os povos aprendem as maximas mais sãs da politica, da moral, do amor da patria, do valor, zêlo e fidelidade, com que

devem servir os seus soberanos, civilisando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que nelles deixaram os infelizes seculos da ignorancia: e reflectindo quanto V. Magestade se empenha na instrucção dos seus vasallos, e em promover todos os meios de os fazer felizes, *conduzidos e animados pelo conselho* e approvação do Conde de Oeiras, Presidente do Senado da Camara d'esta Côrte e Cidade de Lisboa, tem determinado entre si formar uma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos Theatros com aquella pureza e decuro, que os fazem permittidos, e necessarios...» Seguem-se os artigos dos estatutos submettidos á approvação regia. A pompa de linguagem faz lembrar a liberdade e o estylo chinez. Tinha por titulo *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Côrte;* ella se obrigava a conservar sempre dois theatros: «hum para a representação dos Dramas na linguagem portugueza; e outro para as representações das Operas e Comedias Italianas.» (1)

Por este artigo o Theatro da Rua dos *Condes* era destinado ás operas italianas; a declamação portugueza ficaria pertencendo ao *Bairro Alto*, fechando-se todos os mais theatros a arbitrio d'esta empreza, levando o monopolio a ponto de prohibir as representações em casas particulares em Lisboa ou nos seus suburbios. (2)

(1) Art. VIII.
(2) Art. IX.

Pela primeira vez foi abolido o caracter infamante da profissão de actor: «E por quanto um dos motivos que tem embaraçado chegar a Arte scenica áquelle grau de perfeição de que tanto depende a acção dramatica, que em outros tempos conseguiu, e que actualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, é a ideia da infamia inherente á mesma profissão: Attendendo V. Magestade a que a ditta infamia procede meramente da Legislação dos Romanos a qual sómente recaíu conforme a opinião de muitos Authores sobre as pessoas dos Mimos e Pantomimos, que com a torpeza das suas acções e palavras eram o horror e escandalo dos espectadores honestos e bem morigerados. E que outrosim nas Republicas da Grecia foi sempre esta Arte olhada com consideração e respeito, e muitas vezes premiados e honrados com logares publicos os que louvavelmente a professavam; o que tambem se viu depois entre os Romanos no governo dos Imperadores: É V. Magestade servido declarar que a dita Arte per si é indifferente e que nenhuma infamia irroga áquellas pessoas, que a praticam nos theatros publicos emquanto aliás por outros principios não a tenham contrahido.» (1) A grande finura do Marquez de Pombal era aqui illudida, mostrando-lhe que ao direito romano, que elle detestava, era devida a infamia dos actores. Levaram-no pela sua paixão. A um dos directores cabia a eschola dos Dramas e Pantomimas,

(1) Art. x.

a distribnição das partes, e os ensaios; a outro a decoração e roupas para os dramas e bailes.

No artigo XV, referem-se ao costume de se entrar gratis para o theatro: «grande numero de pessoas, que até agora, contra o costume praticado em todos os theatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos publicos, sem dispendio algum.» D'aqui se vê que o theatro era á custa do bolsinho ou erario, como fôra em muitas côrtes da Europa, como se vê pelas *Memorias* de D'Aponte. Este plano foi apresentado em 30 de Maio de 1771, e aprovado a 17 de Julho do mesmo anno. O animo reservado d'este projecto verdadeiramente italiano, encontra-se no seu artigo VI, que melhor se comprehende depois de lidas as revelações de Verdier: «Acontecendo que o fundo da dita Sociedade e seus interesses se extingam por algum principio, seja elle qual fôr, n'este caso ainda que os ditos seis annos não sejam completos, se haverá a dita sociedade por extincta, e os interessados n'ella não sejam obrigados a renovar o seu fundo e capital, e a persistir na mesma sociedade...» Os velhos e honrados negociantes da praça de Lisboa, contaram cada um os seus quatrocentos mil reis, que subiram a 100:000 cruzados, sem se importar com os futuros interesses, comprando assim, como os judeus da edade media, um pouco de segurança pessoal. Diante d'este despotismo que vida poderia ter o theatro portuguez? que força acordaria o genio dramatico, extincto desde Gil Vicente? O plano do Conde de Oeiras, e dos outros amantes da Zampe-

rini, encerra hoje alguma curiosidade, por isso que os preços estabelecidos em 1771 para os camarotes e platêa, são os mesmos que se levavam por costume:

«Os logares do Theatro se conservarão nos *mesmos preços por que até agora se costumavam pagar*, em conformidade com a relação que a estes Estatutos se ajusta...»

«Relação dos preços, porque se hão de pagar os Camarotes e logares do Theatro em que se representam os Dramas na lingua portugueza.

PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS (FRISAS)

Os quatro do Proscenio..................	a	2$000
Os quatro do fundo......................	a	2$400
Os mais de um e outro lado..............	a	1$200

SEGUNDO ANDAR

Os quatro do Proscenio..................	a	2$400
Os cinco do fundo do Theatro............	a	3$000
Os mais de um e outro lado..............	a	1$600

TERCEIRO ANDAR

Os quatro do Proscenio..................	a	2$000
Os cinco do fundo do theatro............	a	2$400
Os mais de um e outro lado..............	a	1$200

Platêa superior, cada logar..............	a	$300
Platêa inferior, cada logar..............	a	$240
Varanda, cada logar....................	a	$160

No Theatro de Operas e Comedias italianas

PRIMEIRO ANDAR DAS FORÇURAS

Os quatro do Proscenio................	a	2$400
Os quatro do fundo do Theatro..........	a	3$200
Os mais de um e outro lado............	a	1$600

SEGUNDO ANDAR

Os quatro do Proscenio.................	a	$
Os tres do fundo do Theatro............	a	$
Os dois dos lados......................	a	3$200
Os mais de um e outro lado............	a	2$000

TERCEIRO ANDAR

Os quatro do Proscenio.................	a	2$400
Os cinco do fundo do Theatro...........	a	3$200
Os mais de um e outro lado.............	a	1$600

VARANDA

Os cinco do fundo do Theatro...........	a	2$400
Os quatro do Proscenio.................	a	1$600

Platêa superior, cada logar..............	a	$480
Platêa inferior, cada logar..............	a	$400
Varanda, cada logar.....................	a	$240

Conde de Oeiras.» (1)

Quando o sisudo Marquez de Pombal acordou do logro em que caíra, fiado no empenho de seu filho, já o capital da sociedade estava exhausto, e existia uma grande divida, faltando ainda dois annos para acabar a sociedade. O Marquez conheceu que os seus honrados negociantes haviam sido expoliados, e sem meias medidas mandou a Zamperini pela barra fóra. Os apaixonados da actriz veneziana ficaram a compôr Odes de saudade, emquanto não arribasse a estas plagas outra companhia que os deleitasse com algum libreto de Metastasio, Goldoni ou Casti.

O Bispo de Grão Pará na sua *Visita Episcopal* em 1761, fala dos grandes gastos do reinado de Dom José, para sustentar a opera italiana em Portugal: «Haja musica; mas parece-me que um musico, qual foi Egipcielli, (2) com ordenado de 36:000 cruzados, além de outros grandissimos interesses, cuido que não condiz com um reino, que S. Magestade achou na ultima miseria, vendo-se na edade de ferro; podendo aliás seu pae (D. João v) fazer que elle vivesse na edade de

(1) *Collecção de Legislação,* de 1763 a 1774, p. 549.
(2) Talvez *Giziello?* Vid. supra, p. 36.

ouro; e não havendo este de sobejo, não se póde bem se deve sustentar a magnificencia, o esplendor e o gosto de um theatro com uma orchestra soberbissima, respeitada pelos embaixadores estrangeiros como a primeira do mundo. Assim m'o disse o conde de Peralada, que esteve na Favorita em Vienna, em Napoles, em Italia e finalmente viu o theatro hespanhol, depois de apurado no governo dos Reis D. Fernando e D. Maria Barbara. — Haja concerto de musica; mas quem não póde ter orchestra de 48 instrumentos, tenha-a de 16; e a respeito de Operas, lá se avenham os escrupulosos com Bossuet. Como nunca as vi, prescindo. — Do que li em Metastasio, só direi que uma grande matrona portugueza, a ex.ma D. Guiomar de Vasconcellos, dama de honor da rainha mãe, dizia que semelhantes assumptos não eram para se exporem com tanta viveza na presença de damas, a quem a camareira do seu tempo não deixava lêr *Dom Galindo,* com ser obra de uma senhora, nem á princeza se permittiu lêr o livro de Pedro Norberto.» «Louvaram... innocentemente a energia pathetica das composições de David Perez...» (1)

O mesmo Bispo do Grão Pará, em outra parte das suas *Memorias,* revela a grande influencia que então exercia em Portugal o theatro italiano, no seculo XVIII, e como não pouco contribuiu para a decadencia do theatro nacional: «Algumas comedias de Goldoni são mais uteis no theatro do que muitos sermões no pulpi-

(1) *Memorias*, p. 184.

to. Deixai-me dizer uma piedosa blasphemia: são mais uteis que os sermões do padre Gouvêa e muitos mais. Espero que ninguem rasgue os vestidos, nem esta folha ao lêr similhante blasphemia. No 3.º tomo de Goldoni, a primeira comedia *Il cavaliere y la dona,* é nobilissimo estimulo e exemplo de honra e castidade. Conheceu o author, a fundo, o caracter do theatro. Se o judeu Antonio José soubesse as regras theatraes, e aproveitasse seu grande engenho, seria um dos primeiros homens; mas a ignorancia e falta de probidade fizeram que attentando sómente em fazer rir, perdesse de vista o aproveitar. Não attingiu o alto ponto de misturar o util com o doce, antes cahiu tanto, que enxafurdou na imundicie, e deveriam ser suas operas imitadoras da fortuna do seu author, que expirou tragicamente no fogo em Lisboa, por desertor da lei de Christo.» (1)

O theatro nacional, como plebeu e humilde, desconhecendo os roubos em ponto grande, continuava obscuro e miseravel, alimentado pelas repetições das comedias do Judeu, pelos entremezes de Manoel Rodrigues Maia, Leonardo José Pimenta, Paiva, Vermuele, e por alguns Autos do seculo XVI, que haviam sobrevivido ao exame do *Index Expurgatorio* de 1624. Como seria a graça da comedia nacional, forçada e contrafeita pelo despotismo moribundo e feroz do seculo XVIII? É certo que as comedias do Judeu ou as

(1) *Memorias*, p. 120.

de Xavier revertem pilhas de sal; mas o chiste é obsceno, desbragado, insultuoso e baixo como o estylo picaresco do tempo de Pilippe II ou de Luiz XV.

Esta graça não é filha de uma superioridade de quem vê o lado ridiculo das cousas, é a provocação de quem se rebaixa e chafurda em comparações grosseiras, não se atrevendo a bolir sequer nos cancros seculares das instituições caducas. É pelas creações dramaticas, pelo theatro, aonde se conhece melhor o genio de uma nação, a sua originalidade e individualidade, como se prova pelo theatro inglez.

A nação portugueza nunca teve liberdade, não teve uma formação organica, não teve uma litteratura original; como poderia então crear um theatro?

Por causa das questões da Zamperini, que esteve no Theatro da rua dos Condes de 1770 a 1774, se fundou o theatro de Sam Carlos, por subscripções dos principaes negociantes da Praça de Lisboa. Os trabalhos foram dirigidos por Sebastião Antonio da Cruz Sobral.

Foi emprehendida a construcção do Theatro de Sam Carlos pelo architecto José da Costa e Silva, em 1792. Havia nascido em 1747, e morreu em 1802; tambem fez o plano do palacio da Ajuda, confiado á execução de Fabri. José da Costa e Silva era discipulo do desenhador milanez Carlos Maria Ponzoni, e do Architecto bolonhez Lant.

Construiu-se o Theatro de S. Carlos, á custa dos proprietarios e capitalistas Barão de Quintella, Ban-

deira, Machado, Cruz Sobral, Caldas e Sola. Começado em Outubro de 1792, inaugurou-se a 30 de Junho de 1793, para festejar o nascimento da princeza da Beira D. Maria Thereza. Cantou-se a Opera de Cimarosa *Ballerina amante,* desempenhada pelo castrato Caporalini, Olivieri, Cazone, etc. (1)

Eis a lista das principaes Operas que se cantaram no Theatro de S. Carlos, no seculo XVIII:

1793—*Raollo,* por Antonio Leal Moreira.
1793—*A Saloia enamorada,* burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.
1794—*A vingança da Cigana,* burleta de Antonio Leal Moreira, em beneficio de Caporalini.
1795—*A heroina Lusitana,* Opera de Antonio Leal Moreira.
1798—*Serva reconoscente,* por Antonio Leal Moreira.
1798—*Semiramide,* Opera de Borghi.
1799—*La Donna di genio volubile,* Opera de Marcos Portugal, representada a 23 de janeiro.
1799—*Rinaldo d'Asti,* Opera de Marcos Portugal, representada a 25 de Abril.
1799—*Il Barone di Spazzacamino,* Opera por Marcos Portugal, representada a 27 de Maio.
1800—*Adrasto,* Opera de Marcos Portugal.
1801—*La Morte di Semiramide,* Opera de Marcos Portugal.
1801—*L'Isola piacevole,* pelo mesmo.

(1) *Archiv. Pittoresco,* t. p. 148.

Em um Officio do Intendente Manique, se lê este trecho ácerca do Theatro de Sam Carlos: «É bem certo que eu prestei o meu consentimento para a factura da mesma casa, obrigando o rendimento que podesse ter ao arrendamento d'ella com o das casas que ao pé se edificam para o pagamento, e nos mais dois mil cruzados annuaes, que principiaram a correr do anno successivo áquelle em que a dita casa principiasse a ter exercicio, ficando a propriedade da dita casa e das que ao pé se edificam, á Casa-Pia, sendo as primeiras rasões que me obrigaram a condescender, não haver em Lisboa um theatro decente, pois os dois que ha são, como v. ex.ª não ignora, não só pela construcção d'elles, mas pelas más entradas e serventias, e por estarem expostos os espectadores aos acontecimentos do azar, como ultimamente succedeu no Theatro de Saragoça, aonde pereceram mais de seiscentas pessoas por causa do incendio que houve no mesmo theatro e tem acontecido em outros da Europa.» (1) O collector d'esta noticia commenta-a d'esta fórma: «Parece deprehender-se do que diz Manique, que a Casa Pia contribuiu de algum modo para as despezas de construcção, e pelo cofre da policia, com effeito, receberam ainda os contractadores de tabaco 29 contos de réis, até 1799. A redacção do Officio n'esta parte está confusa, para se poder asseverar com certeza o que nos parece.»

Temos passado revista a todos os Theatros da ca-

(1) Publicado no *Jornal do Commercio*, n. 3685. (ann. 1866).

pital no seculo XVIII; nas provincias, como veremos, o theatro tambem se introduziu pela influencia do cesarismo.

Do theatro do Porto, anterior á edificação de Francisco de Almada e Mendonça, fala o padre Agostinho Rebello da Costa, referindo os divertimentos dos portuenses em 1788: «em outras occasiões aproveitam-se do Theatro publico, aonde se representam Comedias e Operas duas vezes por semana.» (1) A primeira Opera representada no Porto foi em 1762, no theatro do Corpo da Guarda; a Opera intitulava-se *Il Trascurato*, por Pergholese.

Estes divertimentos começaram oito annos antes da Zamperini os inaugurar em Lisboa. As circumstancias que provocaram esta prioridade explicam-se pelo espirito do governo do tempo. O crasso despotismo precisava distraír a classe burgueza do Porto abalada com a grande revolução popular que Dom João de Almada abafára. Dom João de Almada esforçou-se para vulgarisar a Opera italiana, que não agradou aos burguezes só acostumados ás alegrias da familia. Em um trecho do padre Francisco Bernardo de Lima, escripto na sua *Gazeta Litteraria*, escapou esta reflexão profunda: «Como o senado do Porto não concorre hoje (1762) com a menor despeza para este necessario divertimento, que póde entretêr os cidadãos na mais viva alegria, *livrando-os, quando menos, d'aquellas indiscretas re-*

(1) *Descripção da cidade do Porto*, cap. III, p. 54.

flexões sobre materias que só tendem a procurar-lhes a sua ruina; (1) dizem os amantes das representações theatraes que a Opera publica é por esta falta defeituosa; porque sem embargo de serem imperfeitas as primeiras pantomimas, até estas se supprimiram por falta de meios, e que por este mesmo motivo as vistas do theatro apenas são duas de columnatas, ou a scena da Opera se finja em uma cidade, ou em uma praça, ou em um jardim, ou em um bosque, ou em uma sala, ou nas margens do mar...» Por estas reflexões do padre Lima se infere, que as representações scenicas anteriores a 1762 andavam á custa ou eram subsidiadas pelo Senado do Porto, por isso que em 1625 lhe fôra conferido o direito de conceder licença para representações de comedias. Vê-se tambem, que a Opera italiana foi introduzida como um expediente do cesarismo, para não deixar pensar nas execuções da Alçada. As decorações scenicas resumiam-se a duas columnatas no barracão do largo do Corpo da Guarda, aonde se deram as primeiras representações lyricas pela prima-dona *Giuntini*. O libretto da opera de Pergholese é d'aquelles imbroglios da *comedia sostenuta* de Italia; parece uma lição de moral para os cidadãos livres que começavam a pensar nos negocios do estado, mostrando-lhe, como diz o Padre Lima, na sua *Gazeta* do tempo: «A Opera tem por fim mostrar as funestas consequencias que resultam a um particular, quando inteiramen-

(1) Refere-se á revolução de 1757.

te se descuida dos negocios, de cujo bom exito depende a felicidade da sua casa.» A lição vinha muito a proposito, e procurava ferir outra corda, que o baraço e pregão, a confiscação de bens e o desterro não sabiam vibrar.

Ácerca do theatro no Porto, no seculo XVIII, encontramos nas *Memorias* do Bispo do Grão-Pará referencias a um celebre actor comico, chamado o *Esteireiro*, e a um auctor de entremezes, natural de Penafiel, Manoel Ferreira Pinheiro: «O celebro bobo do theatro do Porto, Manoel Pereira, chamado o Esteireiro, desafiado um dia, respondeu, que estava sem colera. Dizia o Esteireiro posto á janella: — Vá vossê passear e torne a vir, que talvez na volta me encontre mais colerico.» (1) E em outra passagem, diz: «O Bispo do Porto, D. Fernardo Corrêa de Lacerda, descontentou-se notavelmente com uma satyra *que se cantou* na noite de natal no meu convento, composta por Manoel Ferreira Pinheiro, author de celebres entremezes.» (2) O theatro no Porto até 1794 reduzia-se a uma pequena Barraca; assim, vê-se qual a natureza dos espectaculos que poderia apresentar. Francisco de Almada, Corregedor da cidade do Porto no tempo da rainha D. Maria I, discipulo de Pombal na energia e na audacia da iniciativa, e como elle admirador dos encyclopedistas e da litteratura franceza do seculo XVIII, quiz como elle fazer florescer o theatro no Porto. Estava então em grande voga o theatro

(1) *Mem.*, p. 164.
(2) *Id. ib.*, p. 165.

italiano em Portugal; em Lisboa estava o architecto romano Mazzoneschi para a construcção do theatro de Sam Carlos. Foi então que Francisco de Almada apresentou ao governo da Rainha o plano da construcção do theatro no Porto. Deve-se porém notar, que estes esforços tanto de Lisboa como do Porto, não tinham em vista fazer revivér o theatro nacional, nem desenvolver o genio dramatico dos nossos escriptores, mas sim crear simplesmente um local aonde os mais celebres cantores da Europa fossem ouvidos. Por isso todo este grande luxo de architectura, serviu para tornar mais rude, mais plebeu e desprezivel o theatro nacional, reduzido ás operas do Judeu, e ás farças de Antonio Xavier.

Depois da renovação do theatro do Salitre em Lisboa em 1794, o gosto dramatico communicou-se ao Porto, que tambem quiz ter o seu theatro. Era então Corregedor e Provedor da Comarca do Porto o celebre Dr. Francisco de Almada e Mendonça; activo e emprehendedor, como se vê pelas grandes edificações que levantou na cidade do Porto, redigiu um plano para a edificação do theatro, remettendo-o em fórma de proposta e de consulta para o governo, pela secretaria dos negocios do reino. Era o local indicado para a construcção a Cortina do muro da cidade entre a Viella dos Entrevados e a Viella do Captivo. (1) Em um Aviso Re-

(1) Todos estes factos são extrahidos de um extenso artigo: O theatro de Sam João no Porto, publicado em 1850 no jornal o *Theatro*, n.º 6....

gio, passado no Paço de Queluz em 9 de Outubro de 1794, por José de Seabra da Silva, foi approvada a planta, deixando a Francisco de Almada a liberdade de seguir os meios que já tinha empregado em outras edificações. Organisou Francisco de Almada uma sociedade para ficar com um certo numero de acções. Eis o plano redigido para a convocação dos Accionistas: «Sendo geralmente conhecida na Sociedade a vantagem que resulta de um bom Theatro pela reforma dos costumes, que em toda a Europa se tem experimentado depois que as Nações como em competencia procuram distinguir-se n'esta especie de Eschola a mais util para a correcção dos vicios e desordens, pela vivacidade com que ali na Tragedia se vêem punidos os crimes dos superiores, que se julgavam talvez dominar sobre a fortuna; e na Comedia ridicularisados os defeitos do pequeno e baixo povo, vindo assim uns e outros a corrigir-se a si proprios pelas funestas e envilecidas imagens que nos seus similhantes se lhe representam. Esta mesma verdade já reconheceram os antigos gregos, vendo que não podendo civilisar os povos só com os dictames da Philosophia, recorreram ao Theatro, que transformou a Grecia de guerreira e feroz em humana, civilisada e polida, devendo mais aos dramas de Sophocles e Euripides, que aos escriptos moraes dos Platões. Roma admirou a mudança que o Theatro produziu nos seus costumes, e finalmente hoje se conhecem tanto mais civilisadas aquellas Nações, quanto n'ellas o Theatro está em maior auge de perfeição. O Illmo

e Exmo Snr. Francisco de Almada e Mendonça, magistrado tão illuminado e vigilante, como zeloso do bem da patria, conhecendo que esta cidade, a segunda do Reino pela sua grandeza e pela sua população, fazia indispensavel esta bella Eschola de costumes e civilidade, propôz a Sua Magestade com o plano de um theatro regular, áquellas mais circumstancias, não só que o faziam necessario, mas até que facilitariam a sua execução. E annuindo a mesma Senhora, sempre prompta a beneficiar os seus vassallos, á prudente representação d'aquelle zeloso Magistrado, não só pelo Aviso, de 9 de Outubro de 1794 approvou o plano, mas concedeu ao terreno destinado áquelle Projecto todas as vantagens que as circumstancias actuaes do tempo podiam permittir. Por um calculo prudente se computa toda a despeza necessaria para a erecção do sobredito Edificio e suas pertenças, na quantia de oitenta mil cruzados, muito modica porção para ser distribuida em Acções de cem mil reis, pelos cidadãos amantes da patria e pessoas illuminadas que aqui residem, a quem são patentes as vantagens ponderadas. Tem esta cidade uma bem fundada esperança em que os seus honrados habitantes concorram para o dito fim, sendo livre a quem quizer entrar com as acções que lhe parecer, devendo esperar os interesses, se os houverem, á proporção da sua entrada; bem entendido que, quando estes faltarem, o maior lucro vem a ser a gloria de concorrer para uma obra, cuja utilidade é indispensavel.

«Para a cobrança d'estas Acções, como para a dos

futuros interesses, serão nomeados em tempo competente Caixa e Administradores, que serão tirados do numero dos Accionistas, e n'esta fórma se fará tudo com acerto e boa disposição; e para que se possa contár com a somma necessaria, deverão os senhores Accionistas assignar os seus nomes n'este papel, tirando por linha á margem as Acções com que quizer concorrer cada um.»

A maior parte do terreno era particular, comprehendendo a área de cinco casas, expropriadas, e avaliadas na quantia de 3:276$320, e adjudicadas por sentença de 31 de Maio de 1796. Na *Gazeta de Lisboa,* d'esse anno, se encontra no seu n.º 46: «Lisboa, 9 de Novembro de 1796. — Do Porto informam que tendo os negociantes d'aquella praça resolvido fazer edificar um novo theatro com as suas respectivas salas para bebidas e jogo de bilhar, outra muito maior para bailes etc., mandaram fazer em diversas partes o desenho para tão consideravel obra; porém como o Ill.mo snr. Francisco d'Almada e Mendonça, Corregedor da cidade do Porto recebesse noticia de se achar em Lisboa no serviço do real theatro de Sam Carlos o celebre romano Vicente Mazzoneschi, architecto e Pintor de Prespectiva, bem conhecido pelas muitas obras que tem executado pela Europa, mandou convidal-o para dirigir a sobredita estructura; e havendo-se elle posto immediatamente a caminho para o Porto, examinou ali o sitio destinado para o edificio, e consecutivamente fez para este um modello de pau, o qual mereceu ali ge-

ral approvação; e depois foi transportado a Lisboa, aonde se recebeu com grande applauso por se vêr que n'aquella cidade se executa, segundo tal modello, uma obra tão capaz de augmentar o seu lustre.»

Em principios de Abril de 1796 principiaram as obras do theatro do Porto. Existiam trezentas e treze acções de cem mil reis cada uma, que prefaziam a conta de trinta e um contos e trezentos mil reis. Os trabalhos íam com um grande augmento, e com as compras, pinturas, salarios estava extincto o fundo das entradas, devendo-se já, a 16 de Dezembro de 1797 a quantia de oito contos, quatrocentos e tres mil, e setenta e dois reis. A 29 de Dezembro fez-se uma segunda convocação aos Accionistas, a fim de se pagar a divida e proseguirem as obras; (1) assignaram grande numero de negociantes estrangeiros estabelecidos no Porto, e com o producto de vinte dois contos, seiscentos e cincoenta mil reis completou-se o theatro, abrindo-se a 13 de Maio de 1798, conservando-se a sua administração e inteira ingerencia sob a Correição e Provedoria da Cidade do Porto até ao anno de 1805. Francisco de Almada conservou o seu absoluto dominio no theatro, por que ninguem tinha coragem de arrendal-o pelo exagerado luxo que o Corregedor exigia; de modo que quando

(1) Como esta fundação do theatro foi puramente particular, por isso aqui extractamos, o total das duas subscripções. Na segunda convocação passaram-se 217 apolices de 100$000 rs., e 19 meias apolices de 50$000 que prefizeram 22:000$650 rs. — Por ambas as subscripções se recebeu 53:950$000, producto de 530 acções de 100$000, c de 19 meias acções de 50$000 rs.

em 1805 morreu Francisco de Almada, estava o theatro empenhado em doze contos, quinhentos e outenta e outo mil, trezentos e nove reis. Depois de sua morte foram convocados os accionistas para nomearem d'entre si uma administração, que durou até 1821, em que a sua gerencia ficou independente da authoridade governativa, e absolutamente entregue aos seus proprietarios. O titulo de *real*, veiu-lhe da necessidade de classificar o theatro a uma altura que os grandes actores estrangeiros podessem ser contractados para elle, e não por ser propriedade do governo.

No seculo XVIII a censura continuou a impedir a livre creação de uma litteratura dramatica. Para a impressão da Comedia *A mais heroica virtude*, imitada do italiano, e representada muitas vezes «*no magnifico Theatro da Rua dos Condes*» antes de 1762, vemos um longo processo, que faria desesperar o mais constante editor: exigia-se uma approvação do Santo Officio ácerca da pureza da fé, e dos bons costumes, e a approvação com a clausula de ser conferida depois de impressa. Seguia-se egual processo do Ordinario. Por ultimo vinha o exame do Paço, em que um Academico declarava que a comedia nada continha contra o real serviço de sua magestade, e a licença da Mesa, a quem competia conferir e taxar o preço da venda, segundo o numero de folhas, e dar a licença final. E comtudo o nosso theatro comico no seculo XVIII é immenso, engraçadissimo e original; mas uma cousa revela o esquecimento da dignidade humana,—a falta de ideal, e os equivocos da obscenidade.

O renascimento do theatro portuguez começou no principio do seculo XVIII, não por influencia popular, porque o povo nunca teve existencia moral até 1832, mas por imitação da fidalguia que estava com os olhos na côrte de Luiz XV, e nas varias casas reinantes da Allemanha. D'Aponte, nas suas *Memorias*, descreve-nos o interesse que tomavam nas intrigas de bastidores José II em Vienna, e toda a nobreza allemã. Os habitos faustosos da Casa de Austria tinham penetrado em Portugal. Lisboa tambem quiz ter o seu theatro publico; reinava a mania commum dos theatros particulares e da composição dramatica. A primeira tendencia foi libertar a arte da imitação italiana e franceza, como se vê pela Ode de Garção *Aos Fidalgos que protegiam o theatro do Bairro Alto:*

Calçando o humilde Socco, ao feio vicio
A mascara rasgada,
Hão de ensinar no comico exercicio
Como verdade do alto céo mandada.
De rosas coroada
Sãs maximas dictando ao povo rude
Espalhe os claros raios da virtude.

O jugo vergonhoso,
Os cepos, em que jazem prisioneiras
Como escravas das Musas estrangeiras,
Com animo brioso
Desejam sacudir: serão louvadas,
Dignas então de vós, por vós honradas. (1)

(1) *Obras*, p. 63, ed. de 1778.

Um facto curioso é o que se conserva em uma comedia de Garção, intitulada o *Theatro Novo;* mostra-nos a monomania de escrever e representar comedias que assaltava todas as familias de Lisboa. (1)

Ainda assim considerarmos-íamos isto como um facto particular, se na velha e popularissima farça de Antonio Xavier, intitulada *Manoel Mendes*, não viesse ridicularisada alí a mesma mania já verberada em outra farça de José Daniel.

A Comedia de Garção foi escripta depois de 1738, por que aí allude á representação dos *Precipicios de Faetonte* de Antonio José, representada no Theatro do Bairro Alto. A comedia *Theatro Novo* é uma satyra constante aos que dominavam a scena portugueza sem nada comprehender da arte dramatica. Um Corretor viuvo, não tendo a quem pregar mais callotes, lembra-se de que tem duas filhas bonitas, e um compadre brazileiro velho e rico, e intenta formar um theatro com os capitaes do seu amigo; juntam-se os socios da empreza, debate-se o systêma que hão de seguir, distribuem-se as partes, até que por fim o compadre brazileiro vê que o querem ludibriar, e desfaz a sociedade casando com uma das filhas do Corretor. O enredo é simples, mas os esclarecimentos historicos abundam; o Doutor Gil Leinel, que era o encarregado de compôr para o Theatro novo, diz no congresso:

(1) Id. ibid., p. 184 a 222.

.... o Theatro
Depende, mais que tudo, do poeta:
Que fazem bastidores, e instrumentos
Sem Dramas regulares? Uma bôa
E perfeita Tragedia, inda despida
Da magnifica pompa do apparato
Tem mais graça e mais força, que um mau drama
No Theatro de Reggio ou de Veneza,
Com soberbas tramoias recitado.

Responde o Mestre da Musica, advogando a sua parte no espectaculo:

.... ninguem te nega
O constante poder da Poesia:
Mas quem hade soffrer *Catão* ou *Dido*
Do grande Metastasio, repetido
Entre velhas cortinas, sem orchestra?

GIL

.... no Theatro
Não devemos soffrer Drama imperfeito,
Cuja graça consiste na doçura
De affeminada musica moderna,
Na remendada phrase de mil vozes
Barbaras, ou guindadas ou rasteiras.
Longe, longe de nós esta mania:
Restauremos o portuguez Theatro,
Desaggravando a casta lingua nossa
Dos aleives que sem rasão lhe assacam.

APRIGIO *(Emprezario)*

Quem me dera que o bom Goldoni ouvisse
Como ronca um poeta de Lisboa.

BRAZ *(Licenciado)*

Tragedia é cousa que ninguem atura:
Quem ao theatro vem, vem divertir-se,

Quer rir e não chorar; lá vae o tempo
De lagrimas comprar ás Carpideiras:
Não faltam boas Operas, Comedias,
Em francez, italiano, em outras linguas,
Que pode traduzir qualquer pessoa,
Com enredo mais comico; que o povo
Só se agrada de lances sobre lances:
Quem isto não fizer, jámais espera
Que o povo diga bravo, e dê palmadas.

Fala o architecto do theatro

Venho ajustar o preço do Theatro,
Com Dramas não me meto: os Bastidores
E' só o que me toca. Porém digo
Que regular Tragedia nas Italias
Muito ha que se não usa; que a mudança
De vistas sobre vistas, as tramoias
Mares, incendios, Dragos e batalhas
São cousas de que o povo se namora.
Já eu fiz em Theatro trovoadas
Com raios e relampagos tão proprios,
Que as damas desmaiavam: era um gosto
Ver a gente fugir dos Camarotes
Espantada bradar: Misericordia!

INIGO *(actor)*

Pois se devo falar, digo, Senhores,
Que o Theatro sem Dança pouco vale;
Muito menos sem Musica. Podia
Quem a gloria quizesse de primeiro
Pôr no Theatro as Operas cantadas
Na lingua portugueza: eu aqui trago
Uma por mim composta n'este gosto,
E' a *Perda de Troya;* vê-se Eneas,
Sahir co' pae ás costas, vae Ascanio
Com os caros Penates abraçado.
Arde a cidade: cahem as altas torres:
Embarca a gente Frigia; muitos annos
Por inhospito mar andam vagando
Até que surgem no distante Lacio
Onde Eneas a Turno tira a vida....
....

Tem varios duos, arias, cavatinas,
Eu cuido que desbanco a Metastasio.

JOFRE *(musico)*

Digo o que entendo; e cuido que o Theatro
Sem Musica e sem Dança, nada vale;
Ha cousa mais formosa que a ligeira
Calada Pantomima, cujos gestos
Sem auxilio das vozes representam
Recondita paixão, mudos suspiros,
Que entende o coração, ouvem os olhos?
Que melhor espectaculo, que os leves
Grandes saltos mortaes? Que ver nos ares
Bater co's calcanhares outo vezes
Torcer o corpo e revirar os braços?
Mas nunca votarei em que façamos
Opera em portuguez, toda cantada:
Para tanto não é a lingua nossa:
Algumas arias, duos, recitados
Se podem tolerar; o mais em prosa:
Para o Theatro nós não temos verso.

Uma das filhas de Aprigio dá a sua opinião e vota que se não represente outra cousa, senão as Operas do Judeu, que andavam já impressas em folha volante:

Eu sou de parecer, que só se façam
As Portuguezas Operas impressas:
Encantos de Medea; Precipicios
De Faetonte; Alecrim e Mangerona:
Em outras nunca achei galanteria.

ARTHUR *(mineiro rico, a quem o compadre arma traça para obter dinheiro)*

As Comedias de Calderon, Mureto,
Candamo, Salazar, isso não presta?
Tem bichos, meus senhores? Tanta gente
Imperadores, Reis, Infantes, Duques,

Os Condes e os Marquezes que os ouviam
Com gosto e com prazer, eram uns asnos?
Só estes meus senhores tem juizo?

GIL

Eu tenho varios dramas traduzidos
De Sophocles, de Euripes, Terencio.

APRIGIO

Nada de grego, nada; fóra, fóra;
Sempre te ouvi dizer que elles não tinham
Os lances amorosos de que gosta
O povo portuguez.

GIL

Queres a *Castro*,
Tragedia de Ferreira?

APRIGIO

Deos me livre!

GIL

Pois, amigo, encetemos o Theatro
Com a minha *Iphigenia*.

APRIGIO

Bello nome!
Isso é que eu chamo titulo arrogante;
E que em vermelhas lettras, nas esquinas
Hade pescar curiosos a cardumes.

Desarranja-se o convenio na distribuição dos papeis; o velho Mineiro rico, Arthur Bigodes, vendo que póde casar com Aldonsa sem arriscar o seu dinheiro, diz para o compadre:

Amigo Aprigio Fafes, do Theatro
Bem te podes deixar; assás, nos bastam
Os Theatros que temos em Lisboa:
Nem tudo hade ser Opera ou Comedia.

APRIGIO

Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a Scena portugueza.
Vós manes de *Ferreira* e de *Miranda*,
E tu ó *Gil Vicente*, a quem as graças
Embalaram no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio;
Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vós sereis do esquecimento.
Illustres portuguezes, no Theatro
Não negueis um logar ás vossas Musas:
Ellas, não as alheias, publicaram
De vossos bons avós os grandes feitos
Que eternos soarão em seus escriptos:
E podeis esperar paga tão nobre,
Se detestando parecer ingrato,
Lhe defenderdes o paterno ninho,
E quizerdes com honra agazalhal-as.

Estes versos de Garção encerram a historia do theatro portuguez na primeira metade do seculo XVIII, e as ideias da arte que então reinavam. Sonhava-se confusamente com um theatro nacional; mas como resolver o problema, se a nacionalidade estava offuscada pelo mais obsceno despostismo? Garção tambem invocava os manes de Gil Vicente, pedia favor e abrigo para as musas patrias, e teve de morrer ás mãos de um déspota nas enxovias do Limoeiro, por mero capricho do marquez de Pombal. As scenas que extratámos da come-

dia *Theatro Novo,* valem por um completo capitulo de historia litteraria: um sustenta que a vida e interesse dramatico está nos bons versos; outro avança que sem excellentes bastidores as melhores peças de Metastasio cairíam por terra; aquelle protesta contra a musica das operas italianas, e desafia Goldoni para vêr quanto a lingua portugueza é capaz de produzir; este demonstra que sem recorrer ás traducções do theatro francez e italiano é impossivel obter applausos do publico. A ideia das traducções reinou completamente, como se vê das innumeras traducções de Metastasio, e dos tragicos francezes pelos nossos poetas do seculo XVIII. Aquelle outro entendia que o effeito scenico dependia do machinismo das mutações, e que o povo admirava o que mais mêdo lhe mettia. O povo de que aqui se fala é o burguez abonado, cujo prosaico bom senso o levava ao theatro para comprazer e acompanhar a familia, que preferia acima de tudo as Operas comicas do Judeu, taes como as *Guerras do Alecrim e Mangerona,* os *Encantos de Medea* e *Precipicios de Faetonte;* o burguez vestia-se com a estamanha nacional, e com o seu pesado catholicismo protestava surdamente contra a descomposta musica e dança das actrizes italianas sustentadas pelo despotismo real. Havia os que respeitavam o theatro velho, e que entendiam dever o nosso repertorio enriquecer-se com as comedias de Calderon, Salazar, Moreto e Candamo; nas folhas volantes apparecem bastantes traducções do hespanhol. A Arcadia sustentava o partido classico, queria tragedias

de Sophocles e Euripedes, e comedias de Terencio; quasi todos os Arcades escreveram tragedias; alguns modificaram o rigor classico, procurando thema na historia nacional, mas não se elevaram acima do eterno assumpto de Inez de Castro. A variedade de todas estas opiniões, a falta de originalidade ou de comprehensão do theatro nacional estava na atrophía moral causada pela estupidez e despostismo obscurante da casa de Bragança. Nas grandes extorsões nunca os tyrannos poderam extinguir o riso; no desgraçado seculo XVIII, foi quando o povo portuguez riu mais. Havia a *baixa comedia*, sem ideia, sem protesto, mas travessa, impertinente, aproveitando-se dos typos portuguezes, impondo de vez em quando o verso de redondilha, não precisando de grandes apparatos scenicos, e ao alcance de quaesquer curiosos. O valor d'esta phase passou desconhecido ao seu tempo.

CAPITULO II

As Mogigangas e Entremezes populares

Theatro popular no primeiro quartel do seculo XVIII. — As Companhias ambulantes da Mogiganga. — O *Estudante critico* e o typo do fidalgo pobre. — O uso da *bexiga* no fim dos entremezes populares. — Scena de uma Mugiganga descripta no theatro popular. — Figuração da Alma subindo ao céo. — Restos do theatro popular no seculo XVIII. — Os Autos da *Natividade* e dos *Reis Magos* eram um pretexto para a exibição dos *Presepios*, e representações de *bonifrates*. — Documento tirado da Provisão de 15 de Setembro de 1738. — Autos Sacramentaes da *Degolação dos Innocentes*. — Lendas jesuiticas no Theatro portuguez. — A Novella da vida de Santa Genoveva do jesuita francez Cerisiers inspira o *Auto de Santa Genoveva, princeza de Brabant*, a Balthazar Luiz da Fonseca Ulixbonense. — A lenda de Santa Genoveva dramatisada na Allemanha por Tieck e Muller. — Influencia jesuitica na *Tragicomedia de Santa Genoveva* pelo Bacharel Silvestre Estevez da Fonseca. — Recapitulação da tragicomedia. — Guerra movida no seculo XVI contra os Pateos das Comedias, pelo Padre Jesuita Mestre Ignacio, renovada no seculo XVIII com o assassinato de Antonio José. — Libretto de uma Tragicomedia no Collegio das Artes, de Coimbra, em 1753. — Esquecimento da forma do Auto.

Apesar da introducção da Opera em Portugal no reinado de Dom João IV, a comedia popular deveu um primeiro signal de vida ás Companhias ambulantes que vieram de Hespanha, no principio do seculo XVIII. Entre os dois povos existia um abysmo que os separava politicamente, mas nas creações litterarias continuavam a ser irmãos; o genio da raça mostrava-se o mesmo na inspiração fatal da obra de arte. Começando a ser combatido em Portugal pelas Operas italianas, no

Brasil principiava a dominar como senhor absoluto o theatro hespanhol; em Janeiro de 1717, representaram-se na Bahia duas comedias de Calderon, *El Conde de Lucanor*, e *Affectos de odio y amor*. Em 1729, por occasião do casamento dos principes reaes de Hespanha e de Portugal com as infantas D. Maria Barbora de Bragança e D. Maria Anna Victoria de Bourbon, para celebrar este regosijo official, representaram-se mais tres comedias de Calderon, *Fineza contra fineza*, *La fiera el rayo y la pedra*, e *El monstro de los jardines*, juntamente com duas comedias de Don Agostin Moreto, *La fuerza del natural*, e *El desden con el desden*. (1) Em Portugal a influencia hespanhola diminuía; em vez das proprias comedias de Lope de Vega ou Calderon, faziam-se imitações livres. Traduziram-se varias comedias hespanholas do portuguez João de Mattos Fragoso para o immenso corpo da nossa comedia de *cordel*.

A primeira collecção de peças dramaticas do seculo XVIII, foi recolhida por Francisco Vaaz Lobo, com o titulo de *Flôr de Entremezes, escolhidos dos mayores Engenhos de Portugal e Castella*, em 1717; (2) contém os seguintes entremezes e Mugigangas: Entremez *Del Nobio burlado*, *El Sacristan hechizero*, *La Embaxa-*

(1) Varnhagen, *Historia do Brazil*, t. I, p. XXXIII e XXXIV; Wolf, *Hist. de la Litterature brazilienne*, p. 30.

(2) Impressa em Lisboa, na Officina de José Lopes Ferreira, em 1718. As licenças começam a datar-se de 26 de Janeiro de 1717. É um volume de 8.º pequeno, com VIII, e 151 p.

da y Mugiganga de Matachines, El Paje y el Soldado, El Valiente Flaco, El Estudiante critico, Mugiganga de las Beatas, La Renegada de Vallecas, Don Roque, Don Estanislau, El Papagayo, Los Flamengos, Las Chirimias. São quatorze pequenas composições, que pelo numero de personagens, pela simplicidade do enredo, e pela baixeza da linguagem e falta de gosto, bem revelam que seriam representadas por *Titereros,* nas feiras, nos adros das egrejas e nos arraiaes. São anonymas, e o titulo dado pelo collector mostra uma falta de comprehensão do que é a fórma dramatica. É possivel que esses Entremezes agradassem ao baixo povo; hoje a sua leitura é de uma difficuldade quasi invencivel, que só se consegue por um capricho; pelas rubricas se vê que todos elles eram acompanhados por musica, porventura aquella com que chamavam a attenção dos transeuntes. O titulo *Mugiganga de Matachines,* e *Mugiganga de las Beatas,* é a melhor prova do fim para que estas pequenas scenas se escreveram. Se nos lembrarmos da definição de Rojas, na *Viaje entretenido,* quando caracterisa os outo bandos de comediantes que divagavam em Hespanha, veremos que: «Em uma *Mogiganga* ha duas mulheres, um rapaz, cinco ou seis comediantes, outras tantas comedias, e dois caixões de vestuarios. Allugam duas cavalgaduras para o que tem a levar, e outras duas para irem montando aos poucos.» No entremez do *Nobio burlado,* cuja acção é pouco dramatica, os personagens preenchem estas condições da *Mogiganga;* ha rixas de valentes, musica de noivado,

e tratos dados a capricho ao noivo pelas matachines. D'estes entremezes apenas dois são escriptos em Portuguez, o *Estudante critico*, e os *Flamengos*; o entremez do *Estudante* consta de tres personagens. Mal escripto e informe, ainda assim apresenta o typo primordial da comedia portugueza, descoberto por Nicolau Clenardo. O Estudante fala sempre latim ou em termos conceituosos e alcandorados com o criado; este, descontente por não entendêl-o, quer-se despedir. Discute-se entre elles como se chama a lua; diz o estudante que alguns a denominam *nocturnam, saphira, trilingue, luminar errante, farol do imcomico imperio*. Responde o creado:

Bons nomes, mas o da lua
É só com que me accommodo.
Só n'uma cousa reparo,
Porque é o que mais padeço.
Só o comer não tem nome?
Não trataremos um dia,
uenhor, d'este ministerio?
ESTUDANTE: Isso é só occupação
Dos agrestes jornaleiros,
Destino voraz de brutos
E da rudeza flagello.
FAMULO: Logo os discretos não comem?
ESTUD.: Não vês que é sepultar o engenho.
FAMULO: Ah sim? pois d'aqui lhe digo
Que quero ser tolo eterno,
Pois com barriga vasia
Me ensina você conceitos!
Pois seja sabio faminto
Que eu quero ser parvo cheio.
Senhor, eu vou buscar amo.

O Estudante zangado com o prosaísmo do criado pede contas do gasto da casa, e o criado apresenta-lhe o rol em que tambem entram os classicos rabanetes, já celebres para os observadores do seculo XVI:

ESTUDANTE: Oh rude! oh abstuto embusteiro!
Dá rasão da feitoria,
Dá-me copia dos dispendios
E vae-te, findas as contas
Lá para outro timerion.
FAMULO.: Sim, Senhor, eis aqui o rol.
ESTUD.: Dize, nismeral compendio.
FAMUL.: Errar me fazia a fome.
Vá pondo, que eu irei lendo.
ESTUD.: Pois detem-te, dá-me cá,
O cornigero instrumento.
FAMUL.: Fale claro,
Se não vou-me sem dar contas.
ESTUD.: Dá cá esse tromentario
De contas o maior embeleco.
FAMUL.: Arre lá com taes enredos
Diga o que quer.
ESTUD.: Ainda absultas?
Praeparatio ad seribendum
Seja o calamo anserino.
. . . .
. . . .
FAMUL: Senhor, não nos detenhamos
Vamos ao rol, eu começo:
Uma moeda de *rabos* para o jantar
(Bom sustento!) meyo real de azeitonas.
(Boa asneira!) cinco reis de pão
(Vá vendo) isto é comida de um gato,
Que lhe dá espinhas por sobejo.
ESTUD.: *Quid sicutur, beneplacitur.*
FAMUL.: Pois vá vendo:
No segundo dia se gastou
Uma moeda de queijo.
ESTUD: Que mais velico perjuro?
FAMUL: Segue-se o gasto terceiro:
Quatro reis de pão de rala,

Item, um real de bredos,
E dois de azeite e vinagre,
Com bem pouco e mau tempero.
ESTUD.: Avante, reprovo o aluno.
FAMUL.: Temos o gasto do entrudo
Havendo hospedes em casa.
ESTUD.: A tudo auricular me affecto,
Prossigue, que alerta escuto.
FAMUL.: Eil-o vae.
Esta abundancia agora
Sei eu que me mete medo:
Gastei de dia de entrudo
Para cinco companheiros,
Quinze reis de carne frita
Da taverna do Marquez.
Gastei mais por uma vez
Meio quartilho de vinho,
Dez reis de pão de centeyo.
De caranguejos assados
Cinco reis mui bem safados,
Que lhe façam bom proveito.
Casa aonde assim se entruda
Poderão monges do ermo
Vir aprender jejuar.
ESTUD.: Oh dictamen mais heroico, etc.
FAMUL.: E não me dirá meu amo
Como é impedimento
O comer, se a barriga
A tenho sempre um vento?

O entremez do *Estudante critico* contém apenas esta scena verdadeira, que já vimos com o Escudeiro Ayres Rosado, e com o Fidalgo Dom Gil Cogominho, assim comprehendida por Gil Vicente e Dom Francisco Manoel de Mello. O Entremez do *Estudante critico* parece uma imitação do antigo *Entremez do Poeta,* escripto por Francisco Rodrigues Lobo, no qual ridicularisa a eschola dos cultistas do seculo XVII; esta pe-

quena peça dramatica de Rodrigues Lobo foi publicada em Lisboa em 1676. Tem por interlocutores um Ratinho, uma Dama e dois Soldados. Abre a scena com o monologo do criado, typo de gracioso a que no seculo XVI se chamava *ratinho,* como vêmos pelos *Autos* de Antonio Prestes. O creado censura o estylo poetico de seu amo, e diz que tambem faz seus versinhos, porque toda a má manha se pega:

Certo que bem diz o mundo
que he doudo todo o Poeta,
e a meu Amo só lhe falta
andar tirando com pedras.
. . . .
Fala sempre *requintado*,
nam anda cá pela relva.
Come rasões estiladas
e bebe quintas essencias.

Eis que chega o Amo; o criado, para lhe pregar uma peça, finge que está a dormir. O Poeta bate á porta, e como lhe não respondem, rompe n'estas gongoricas invectivas:

Oh incauto negligente,
tens obstructas as orelhas,
que nam percebes meus eccos,
nem a meus golpes attentas?
Que replico? Com quem falo?
Com quem são minhas loquellas?
Jazes já semisopíto
ou estás moribundo em terra?
Eleva o pezo corporeo,
abre as visuaes fenestras,
festina-te a abrir-me a porta
senam qués que me enfureça.

O criado levanta-se grunhindo, e desculpa-se por não ter entendido os latins de seu amo. O Poeta ferido na vaidade, prorompe:

Essa frase não vale nada
esse rasoar não presta,
não ha falar como o *culto*
de um critico poeta.
E entre os candidos Cysnes
que á Fama prestaram pennas,
ao Gongora tive sempre
opinadas preferencias.

Diz o criado, que fala a linguagem do bom senso:

Mate-me Nossa Senhora
com quem fale ao pé da letra,
diga pê-á-pá Santa Justa
e no demais não se meta.
POETA: Esses vocabulos vulgares
são claridades grosseiras
de que fugas Atalantas
um vate heroico se ausenta.

O criado começa a querer aprender essa linguagem culta, e pergunta-lhe varias cousas como se chamam:

Como chamará o vinho
quando o pedir na taverna?
POETA: Soporifero Lyeo,
Bacchico licor da cêpa.
RAT.: Como nomeará o Burro
por palavra mais honesta?
POETA: Simples Bruto de Balaam,
quadrupede de grande orelha.
RAT.: Como se chamará á lua
ao Sol e ás Estrellas?
POETA: A' lua? Cynthia Diana,
Latona, Triforme deosa.

Ao Sol? Monarcha das luzes,
Titão, e Quarto planeta.
Ás Estrellas? Diamantes
e nocturnas sentinellas,
caracteres trepidantes
feitos em safira eterna.

Não contente com estas explicações, o Poeta declama um Soneto, tão estrambotico, que o criado não podendo percebel-o, pede licença para recitar tambem os seus versinhos:

Irra! senhor Licenciado
se me impulha n'essa lenda
Mas deixemos já questões,
ouça-me por sua vida
uns versinhos á Chamberga.

O amo fica tão satisfeito, que confessa:

Mereces ser laureado
da insignia de Amalthêa.

No meio d'isto apparece uma Dama embuçada; o Poeta dirige-lhe seus requebros; ella offende-se com os epithetos exquisitos, accodem dois soldados, altercam e recolhem-se á pancada. Pela brevidade do *Entremez do Poeta,* e falta de intriga dramatica, se conhece que foi escripto para ser representado pelos Bonifrates. Francisco Rodrigues Lobo protestara contra a decadencia do theatro nacional coadjuvada tambem pelo seiscentismo, mas pelo seu lado ajudava a cavar-lhe a

ruina, rebaixando a creação dramatica aos movimentos de figuras inanimadas.

Os outros entremezes da collecção acabam como as peças do theatro popular, com pancadas e estrepitos de bexigas. Na *Embaxada y Mugiganga de Matachines*, a falta de acção é supprida por um engraçado baile descripto nas seguintes rubricas, que traduzimos do hespanhol: «*Primeira mudança.* Saem dois dansando ao compasso da guitarra até á extrema do tablado, com suas visagens; e depois sáem outros dois da mesma maneira e ficam no meio e logo viram por fóra e tomam os quatro póstos donde sairam e fazem cortezias *ao povo*, e uns aos outros. *Segunda:* Depois tiram as espadas, e andam ao redor dando com uma em outra, trocando póstos até chegar aos seus. *Terceira:* Pucham dos broqueis e dão com a espada n'aquelle que estiver ao lado da espada; uns, broquel com broquel, e outros a espada nos broqueis, e vão mudando os póstos da mesma maneira que na outra acima, até chegar aos seus, e logo cáe um morto. *Quarta:* Juntar-se-hão de lado um com costas para traz e outro para diante dois a dois, com *bexigas*, e ao compasso da guitarra, darão no trazeiro quatro pancadas com as *bexigas*, e irão mudando de póstos até ficar nos seus, e logo virar por fóra, e deixarem-se caír todos quatro, rebentam as bexigas e acaba.» (1) Basta este caracteristico para evidenciar a origem da *Flôr de Entremezes*, creados

(1) *Flôr d'Entremezes*, p. 25.

unicamente para o povo. O uso da *bexiga* no fim dos entremezes acabou totalmente, mas ainda hoje na linguagem popular de todo o reino se usa a locução *fazer bexiga,* derivada do velho uso das Companhias de actores ambulantes, principalmente as *Mugigangas,* em que estes tregeitos constituiam a parte essencial.

No entremez *La Renegada de Vallecas,* nas bodas do alcaide apparece uma actriz que vem pedir licença para representar com a sua Companhia. Esta scena é um resultado dos costumes que ainda existiam no seculo XVIII, e que de Hespanha se communicaram a Portugal. Diz a autora ou directora da Companhia:

Esse carruage sobra,
Que en una Compañia entera
No ay mas que um musico solo
Yo, y otra companhera.
PERO: Essa é mas que Compañia
Soledad.
AUT.: No les dé pena,
Que mi compañera y yo
Haremos con gran destreza
Todos quantos personages
Caben en una Comedia.
PERO: Essa es braba abilidad.
AUT.: Yo la remito a la prueba.
ESCRIVANO: Y que Comedias traeis,
Porque es coxa la Alcaldeça?
AUT.: *Antes que todo es mi saya.*
PERO: Mirad que es despues la vuestra.
AUT.: *Antes que todo es la olla,*
PERO: Dezis mui bien, si está llena.
AUT.: *El Anfision Luzitano.*
PERO: Por mi vida, hazedme essa,
Que llevarnos al figon
Será famosa Comedia.
AUT.: No se puede hazer aqui

Porque ay muchas aparencias.
....
Traygo otra que es un prodigio
....
La Renegada de Vallecas.
MARIDURA : Essa quiero que se haza.

Segue-se depois uma rubrica, que explica o modo como se devia representar: «*Sientanse, y saien el Musico, la Autora, y la otra muger, a cantar como empieçan la Comedia.*»

O entremez da *Renegada de Vallecas* termina como a scena de Dom Quijote quando escangalha os *titeres* de Mestre Pedro, para salvar a Melisendra. O expectador Pero Blando manda ao seu escrivão, que assiste á comedia, que prenda o mouro seductor da donzella renegada:

Prendedle luego, escrivano,
Que es muy grande desverguença
Que se lleve a renegar
Esta Señora a su tierra.

O penultimo entremez d'esta pobre mas curiosa collecção intitula-se *Os Flamengos;* são os personagens um Gracioso, sua Mulher, um Compadre, e Dois Flamengos, o bastante para constituir uma *Mogiganga.* A acção é de tal fórma breve e sem interesse, que sáe fóra do dominio dramatico: um compadre chega a avisar o amigo, dizendo que vêm para sua casa aboletados dois Flamengos; o dono da casa cuida que Flamengos serão queijos ou cousa de comer, e espera o agradavel presente. Quando lhe entram pela porta

dentro os aboletados, não sabe como se hade desligar do compromisso, e fazendo-se tolo assim os impõe, terminando o entremez á pancadaria. No entremez de *Las Chirimias,* encontram-se algumas curiosidades para a historia do Theatro popular; declara-se como se representa uma Alma que sobe ao céo:

CRIADA: No es nada, que se han llevado
A la corte los farseros.
Y ya no teremos *autos*
GRACIOSO: ....
No se aflixan
Que en mi tienen su remedio:
Yo solo hede hazer los *autos,*
Y daré del uno luego la muestra.
....
Si haré, pero advierte
Que para cierta aparencia
De una Alma que sube al cielo
Son minister las chirimias.
ALCALDE: Pues acá nos las tenemos
GRACIOSO: Callen, que son unos tontos *(Dáselas)*
Tomen, y miren, al tiempo
Que suba el Alma, las toquen.
ALCALDE: Que tocar, si no sabemos?
GRACIOSO: Que ay que saber? en soplando
Suena estas que es contento:
Quitense, porque no estorben
Las capas, y los sombreros.
ALCALDE: Ya está hecho, empeçad el *auto.*
GRACIOSO: Esten a punto, que empieço,
Sale un Diablo como un puño,
Traz del Alma que va huyendo:
«Alma no tienes que hoir
Que eres mia de derecho.
— Diablo no sé que te he hecho
Que me dás en perseguir.»
Toquen essas chirimias
Que sube el Alma al cielo. (1)

(1) Pag. 148.

A seguinte rubrica mostra o chiste popular do entremez: «*Assopran las chirimias y quedan llenos uno de polvos negros, otro de blancos, y otro de colorados.*» O gracioso foge e os outros personagens «*recogen-se baylando.*» Por esta rapida exposição dos entremezes mais curiosos da collecção de Francisco Vaaz Lobo se formará uma ideia do estado dos Autos populares e das companhias ambulantes que andavam em Portugal, anteriores ao anno de 1718; custa a crêr que se imprimissem como «escolhidos dos melhores engenhos de Portugal e Castella.» Por estes Entremezes se vê que o mau gosto do seiscentismo invadira tambem os *Pateos* e representações para o povo. Na dedicatoria de Vaaz Lobo ao Conde de Unhão, cita-se um trecho do latim de Tacíto, e outras authoridades classicas, o que mostra que o collector tambem era um extremado cultista. Eis um periodo que por si caracterisa o homem: «Dedicou o antigo culto as flexas á luz de Apollo para que fossem rayos; e agora com egual intento offerece meu obsequio ao luzimento de Vossa Excellencia *nas agudezas d'estes engenhos* outras flexas, para que sayam á luz como rayos despedidos do Sol de sua sabedoria e prudencia, etc.» O erudito Dom Antonio Caetano de Sousa tambem por parte do *Santo Officio* deu licença para que se imprisse esta *Flôr de Entremezes*. O livro foi taxado em seis vintens em papel, pelo Desembargo do Paço.

Aonde se encontra um symptoma franco de que o theatro popular ainda existia, é na reimpressão dos

Autos do seculo XVI pelos livreiros de Lisboa e Porto, e pelo apparecimento de novos Autos hieraticos. A esta classe pertencem o *Auto de Santa Genoveva, princeza de Brabante,* por Balthazar Luiz da Fonseca, Ulixbonense, varios *Autos do Natal,* dos *Reis,* e da *Degolação dos Innocentes.*

Um dos Autos mais populares do seculo XVIII era o da *Degolação de Sam João Baptista.* O fecundo escriptor dramatico Manoel de Figueiredo, que conservava de memoria todas as tradições do theatro portuguez, na sua Comedia *Os Censores do Theatro* diz que este Auto era representado pelos homens de officio: «o Valentim... e cutelleiro, fazia papel de Herodes na *Degolação do Baptista.*» (1) Este Auto foi impresso em 1763, mas é provavel que andasse anteriormente em copias manuscriptas, fazendo as delicias dos que no tempo de Manoel de Figueiredo suspiravam pelo *Pateo das Arcas.* O *Auto da Degolação do Baptista* está muito bem tecido; revela um grande conhecimento e prática dos recursos e exigencias da scena. Mas a linguagem? A *rima* dos Autos nacionaes do seculo XVI e XVII ficou substituida pela *assonancia;* a quintilha maliciosa deu o logar á quadra froixa e amphigúrica, a rudeza pittoresca desapparece sob os arrebiques de epithetos, sob as tortuosidades dos hyperbatons, sob os equivocos emphaticos e convencionaes que vieram mais tarde a produzir o sentimentalismo. O *Auto da Dego-*

(1) *Obras,* de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 32.

lação do Baptista é raro, e pelo facto de ser um dos ultimos vestigios do theatro hieratico-popular do seculo XVIII, aqui deixamos o seu esboço, em parte tirado das rubricas: «Corre-se a cortina, e apparece Sam João metido na lapa com um livro na mão, e ao mesmo tempo sáe o Anjo S. Gabriel, e com elle mais dois Anjos, que ao som de varios instrumentos cantarão as... coplas.» João não comprehende aquellas musicas que o chamam para annunciar o Verbo, e julga que será illusão dos sentidos. Renovam-se as musicas celestes, que o chamam Propheta e o incitam a obedecer; o solitario vacilla, não querendo comparar-se a Moyses, a José, a Elias, a David, até que acceita a missão divina e parte para a côrte de Herodes.

Dá-se uma mutação em que apparece o Rei requestando Herodías, em versos endecasyllabos, quebrados, e emparelhados; quando o rei estava mais enleiado, ouvem-se dentro vozes, gritando para que não deixem entrar o louco, que diz que vem dar luz a todos, que estão cegos. Chega o Verdugo a dar parte ao rei da entrada de um louco no palacio acompanhado de muita gente, e embrulhado em uma pelle de camello; o Rei dá ordem immediata para que o matem por ter vindo interromper os enlevos amorosos. Herodías intercede, dizendo:

Que os rusticos nos palacios
Servem para passar tempo.

Sam João é trazido á presença do monarcha pelo verdugo, e Herodias sente ali logo uma immensa paixão pelo exaltado do dezerto, uma paixão como a da mulher de Putiphar, como a de Biblis, como a de Pasiphae, como a de Phedra, symbolos do estado moral nos periodos heroicos da humanidade. Sam João proclama a Herodes a nova doutrina; este o ouve, e lhe diz:

Não te saias do Palacio,
João, que é preciso e quero
Falar de espaço comtigo.
VERDUGO: Mau annuncio! a vida temo.

Herodias anda afflictissima sem se atrever a declarar ao joven apostolo aquelle fervente amor; receia que se descubra que despreza o Rei que a requesta por um rustico e forasteiro. A criada Celia, querendo consolal-a, surprehende-lhe o segredo e quer coadjuvar os traiçoeiros amores; encontram-se a sós com João. É sublime a situação em que se acha o Precursor, a qual seria uma scena shakespereana se a petulancia fanatica com que fala fosse substituida pela audacia e ingenuidade da franqueza. Herodias vê-se desprezada e offendida em todas as suas vaidades, a criada Celia irrita-a mais contra o Santo, e ambas o accusam ao Rei como hypocrita, como traidor, querendo attentar contra elle violando Herodias. Aqui lê-se a rubrica: «Pega o Verdugo e dois criados em S. João; prendem-lhe as mãos e vão puxando por elle.» Herodias, segundo a lenda evangelica, pedira a cabeça de João em uma bacia:

«Corre-se a cortina, e apparecerá o corpo do Santo de joelhos, com as mãos atadas; e cantarão os Anjos as coplas, etc.» «Desapparecem os Anjos, e correndo-se outra cortina, estarão o Rey e Herodias sentados á mesa, e n'ella estará a cabeça do Santo em um prato, e o Verdugo terá um cutello na mão direita e com a esquerda estará pegando nos cabellos do Santo; cujo corpo estará de joelhos junto da mesa.» O Auto termina com esta rubrica que o explica; depois de ter falado Herodias: «Cae desmaiada aos pés do Santo e cerra-se a cortina.» Nas festas populares portuguezas, Sam João é o typo da antiga crença mosarabe; nas cantigas dos Cancioneiros hespanhoes e portuguezes Sam João é a imagem mais poetica que aí apparece. Por tanto repugnava á natureza e á logica o não ter o nosso theatro aproveitado estas profundas tradições evangelicas modificadas pelas impressões do vulgo.

A grande quantidade de Autos do *Nascimento* no theatro portuguez do seculo XVII e XVIII explica-se pelos espectaculos de *Presepios* que existiam nos costumes populares, renovados pela vinda de companhias francezas. Ao seculo XVII pertence o *Auto del nascimiento de Christo y Edicto del emperador Augusto Cesar,* por Francisco Rodrigues Lobo; este Auto, impresso em 1667, é bastante curioso para a historia do theatro popular. Na primeira jornada vem um Capitão que annuncia ao Imperador a paz universal; á maneira da *Arte nova de fazer Comedias,* de Lope de Vega,

*

o Imperador responde-lhe com cinco outavas sonoras, mandando:

> Que todo de qualquiere officio y arte
> Escriba su prosapia y descendencia,
> En la cidad donde fuere mas cercano
> O sea montañez ò ciudadano.

Assim que se toca a rebate para proclamar o edicto, apparecem dois pastores Fabio e Cinthio, que andam a cercar um javali. Acode um pastor portuguez chamado Mendo, typo rude, que faz de gracioso pela sua extrema cobardia. Em consequencia do edicto, Silvia, irmã dos dois pastores castelhanos, acompanhada de Laureano seu desposado, foi ao arrolamento e perdeu-se entre a multidão. Fabio e Cinthio encontram Laureano que não sabe o que é feito de Silvia, e desconfiam d'elle. Mendo por causa das suas simplicidades é levado pelos guardas amarrado á presença do imperador. — Na segunda jornada, apparece Silvia em trajo de homem, que anda perdida, com receio de voltar para casa. Os seus monologos são interrompidos por Fabio e Cinthio que tentam matar Laureano; esta scena é intermeada pelos dislates de Mendo na presença do Imperador. Silvia continúa a errar nos campos, recitando longos monologos lyricos; vem Laureano e adormece, seus cunhados Fabio e Cinthio estão para matal-o, e quando vão para descarregar o primeiro golpe, apparece Silvia, que vem justificar o motivo porque não voltou logo para casa, por se ter perdido no cami-

nha ao atravessar a multidão que concorrera ao edicto do Imperador; a jornada termina com a entrada do Diabo, que ameaça o mundo apezar do se terem cumprido as semanas prophetisadas por Daniel. — A jornada terceira é a mais curiosa; entra Mendo, trazendo uma panella de migas, e comendo diz:

Tenha guerra quem na tem
e peleje quem quizer,
que eu com minha mulher
pertendo sempre estar bem.
Axopra, quanto faz frio!
vede qual eu ficaria
se num trouxera este emprasto
para geitar na barriga, etc.

Entram depois Laureano, Fabio e Cinthio, admirados de vêrem uma noite tão clara. Diz Laureano:

Pues son tam largas las noches,
se os parece será bueno
gastemos algo de aquesta
con algun dibertimiento?
CINTIO: Pues algun juego se trace,
mas hade ajudarnos Mendo.
FABIO: Sea mucho en ora buena.
Y qual hade ser el juego?
MENDO: Eu só sei a *cabra-cega*
e mais o *escondoirello*
LAUR: Si trayeis algunos naypes
constitue-me Rey, juguemos.
FABIO: Para esso sumos pocos,
empero hagamos a Mendo
el juiz de nuestra Aldea
a quien nos acodiremos
a proponer nuestras causas
Y el juzgará nuestros pleitos.

Começam a fingir uma pendencia á maneira da farça do *Juiz da Beira,* de Gil Vicente, em que Mendo com as suas sentenças imita o tino de Pero Marques. Aqui aparece pela primeira vez a celebre anedocta attribuida modernamente a um nosso marechal, que mandava matar meio boi para a guarnição de Lisboa. Entra o Pastor Laureano a requerer:

Que lo obligue (señor Juez)
a dar carne a este lugar.
e ay me quieren obligar
a que le mate uma rez,
pero la gente tan poca es,
que sin duda hade sobrar
mitad de la carne oy.

O juiz sentenceia:

Pois matar só meyo boi,
para vos não sobejar.

Vem outro pastor reclamar cem ducados que lhe devem; o devedor diz que apenas comeu doze ovos em uma ceia, e que os não pagou; o credor apresenta a sua conta lembrado do conto da *bilha de azeite,* que Gil Vicente traz no *Auto da Mofina Mendes.* O divertimento é interrompido pela apparição de um Anjo que vem convidar os pastores para irem adorar o menino a Belem. Mendo grita áque d'el-rei, ao vêr o Anjo:

Leyxa-me que estou morrendo,
num posso arresfolgar,
aquillo era algum bizam,
minhoto, ou algum ripanso,

ou era andorinha ou ganço
ou perdiz ou gabiam.
Eu cuidey que era estorninho
d'estes que cáem na malha,
ou seria alguma gralha
quaquí deve ter o ninho.

LAUREANO: Mira, que es el Angel celeste,
que mandado por Dios vino,
avisarnos que en Belen
el mismo Díos ha nacido.

MENDO: Eu num sey se isso he verdade
por que estou meyo atendido;
porém quero-me ir combosco
só por ver esse Minino.

Os Pastores vão ao presepio; ali explicam o mysterio da redempção a seu modo, e cantam ao menino seus vilancicos. O Diabo mette-se entre elles, envergonhando-os por adorarem o filho de um carpinteiro. Á medida que os pastores fazem as suas offertas cantam tambem, e Mendo com uma incredulidade da extrema rudeza termina o *Auto* com estas palavras, que indicam ter sido escripto para ser representado:

E mais aos que aqui estam
se me derem a consoada
para fazer colaçam;
mas se me nom derem nada
poder-me-hão caír na mão.

O *Auto do Nascimento* por Francisco Rodrigues Lobo é a ultima decadencia da eschola nacional; está escripto em hespanhol. Partidario do governo dos Filippes, e tendo celebrado a sua entrada em Portugal

com uma grande collecção de romances gratulatorios, como poderia ter alma para comprehender e conservar a tradição de Gil Vicente? Apesar de escripto em hespanhol, a lingua portugueza, que no seculo XVII, durante o dominio de Castella, só era falada nas praças e pelo baixo povo, é aqui empregada nos dislates grosseiros do pastor Mendo. Isto comprova o facto revelado pelo poeta Manoel de Galhegos. Em uma das cantigas da pastora Sylvia, no presepio, se lê este grito da consciencia do poeta hieratico:

Ouvi-me, querida prenda,
ouvi-me agora meu bem,
porque o que sinto quizera
dizel-o em bom portuguez.

Francisco Rodrigues Lobo era um exagerado bucolista e por isso não pôde ser poeta dramatico. O *Auto* está mal entretecido, e o seu defeito deve em parte attribuir-se ás deturpações do Santo Officio, que o truncou, como se vê por esta Licença: «Vistas as informações que se houveram, podem-se imprimir estes dous Autos *(menos o que vae riscado no primeiro)* e impressos tornarão ao Conselho para se conferirem, e se dar licença pera correrem, e sem ella nam correrão.»

Antes do predominio das Operas italianas e das tragedias francezas, isto é, no primeiro quartel do seculo XVIII, o theatro nacional apresentou alguns symptomas de vida. As tradições religiosas e consuetudinarias do povo portuguez é que alimentaram uma exces-

siva producção de *Autos do Natal,* que não eram mais do que um desenvolvimento dos antigos Vilancicos, que estavam desnaturados pela musica.

O *Auto e Colloquio do Nascimento do Menino Jesu,* por Francisco Lopes, natural de Lisboa, poeta popular e livreiro do seculo XVII, (1) é pobrissimo na acção, e simples como uma lôa de presepio; a versificação é má e sem lyrismo. Começa com a lôa ou prologo, em que apparecem algumas quintilhas mimosas:

Quando o homem mais se cobre
de seda, brocado e pelle,
mais forrado, rico e nobre,
entam nasce Deos por elle
despido na palha e pobre.
E quando o frio ameaça
ao pobre e ao mal vestido
que tudo fere e traspassa,
entam nasce Deos despido
por nos vestir de sua graça.
Tudo pelo frio inverno
se recolhe e agasalha,
com regimento e governo,
e entam nasce Deos eterno
despido por nós na palha.
Quando o passarinho leve
não sáe do seu ninho fóra,
que de frio não se atreve,
o menino Jesus chora
coberto de frio e neve.

Ditos estes versos sáe o representante que *bota a Lôa,* e entra o pastor Gil; apparece depois Sylvestre

(1) Publicado em 1785, na officina de Francisco Borges de Sousa.

cantando, e Paschoal, que se queixam de se levantarem cedo, e falam contra as mulheres e amas que ficam dormindo. No meio da conversa adormecem, e n'isto baixa um Anjo a avisal-os do nascimento de Jesus; o pasmo dos pastores, e a visita ao presepio aonde está o Menino é de uma rudeza sem graça, e de uma incredulidade inconsciente. Entram depois outros Pastores mais bem trajados, e sómente no fim do Auto apparece um vislumbre de poesia:

De que choraes, Deos eterno
  sendo alegria dos céos?
  tremeis tambem pelo inverno,
  de que tremeis meu bom Deos,
  se de vós treme o inferno?
Choraes, por que nos mostraes
  que tudo he lagrimas no mundo,
  que vós, meu Deos alegraes
  com mysterio tam profundo
  anjos, homens e animaes.

Aos divertimentos hieraticos da festa do Natal, ainda hoje vivissimos nos costumes populares portuguezes, pertence tambem o Auto intitulado *Pratica de tres Pastores,* anonymo, publicado em Lisboa em 1761; é um colloquio entre tres personagens Rodrigo, Loirenço e Sylvestre, com uma affectada rudeza, que mostra no escriptor um grande conhecimento do dialecto popular. Abre a scena com Rodrigo chamando por Loirenço, a perguntar-lhe se viu e ouviu o Anjo que annunciava o nascimento do Messias; o outro pastor Sylvestre está dormindo e roncando, e acordam-no mettendo-lhe pa-

lhas no nariz. Sylvestre não comprehende o milagre do Anjo, e Rodrigo explica-lhe o peccado original, o diluvio e a encarnação do verbo com uma linguagem pittoresca pelos exagerados plebeismos e pela materialidade da interpretação, o que denuncia no auctor da *Pratica de tres Pastores* um homem que bem conhecia o estado de atrazo moral em que estava o povo portuguez. Depois de explicados os mysterios e próphecias que justificam o nascimento do Messias, os tres pastores vão a Belem visitar o Menino, e diante cantam uma cantiga de chacota ou bailado, como usava Gil Vicente nos seus Autos:

RODRIGO: Agora sem mais tardança
Digamos uma *cantiga*
De chacota com mudança,
Porque a Senhora não diga
Que somos de má criança.

Quem escreveu este Auto, sarcastico e incredulo, sabia que á força de terror inquisitorial a fé simples e sincera estava substituida na alma do povo portuguez pelo costume tradicional. Para que se faça ideia do uso da linguagem de giria empregada no Auto, basta transcrever uma simples estrophe. Perguntando Rodrigo a Loirenço se vira o Anjo:

Viste-o tu *avoar*?
LOURENÇO: Escapou-me por tardar
porque eu *descandelecia*,
estrovinhei ao cantar
e quando o quiz *lobregar*
elle já se *escafedia*.

O uso no dialecto popular do *a* expletivo, que se encontra em Gil Vicente e em Camões, e que é ainda hoje corrente, tambem apparece com frequencia n'este Auto:

RODR: *A* não prazaes são comego
como tu vens tangedeyro,
tanges como gayteiro.
SYLV: *A* tu balhas como prego
quando andas no terreiro etc.

O Auto termina com a cantiga de chacota do velho theatro hieratico, com um certo lyrismo que senão encontra no decurso da obra.

Todos os passos da vida de Jesus acham-se dramatisados nos Autos do velho theatro portuguez; quando o povo não tinha um Pateo de comedias a que concorresse, representava os mysterios do Novo Testamento no lar, em volta do presepio. O *Vilhancico* do seculo XV tendo-se desnaturado pela aliança da musica, e sendo por isso recebido na capella de Affonso VI, D. Pedro II e D. João V, como se vê pela enorme collecção de folha volante publicada por Antonio Craesbeck, Antonio Alvares, Miguel Manescal e Henrique Valente, deixou de pertencer ao povo, que o substituiu pelas *Loas,* que tem a mesma fórma litteraria. Sobre a origem da fórma poetica da *Lôa,* veja-se a *Historia da Poesia popular portugueza,* aonde se mostra que ella é um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos *Lu-*

dus da natividade. (1) N'este seculo ainda, a *Lôa* é a fórma unica do theatro popular, usada em todas as provincias do reino. Do anno de 1778 temos á vista uma *Lôa para se representar na noite dos Reys;* as scenas intitulam-se mutações. Abre com uma vista de bosque com uma estrada, sáem os tres Reys, e desponta a Estrella. Diz Melchior, ácerca do apparecimento da estrella:

Muito folgo de encontrar-vos
Rey Gaspar, n'este caminho
Para discutir comvosco
Os signaes d'este prodigio.
GASPAR: Tambem desejava o mesmo
Oh Melchior, rei invicto;
Que tambem este mysterio
Me traz o juizo afflicto.

Fala por seu turno o rei preto Balthazar. Se nos lembrarmos da grande quantidade de *pretos* que existia em Portugal, o que fazia dizer a Nicolau Clenardo em 1535, que isto lhe parecia um inferno; se attendermos a que Gil Vicente se aproveitou do typo gracioso do *preto* por causa da sua linguagem mascavada, e se notarmos que os romances populares alludem com frequencia ao costume de ter creados *pretos,* (2) é facil de comprehender que a *Lôa* dos Reis Magos, representada nas festas da familia, provocaria uma respeitosa hila-

(1) *Op. cit.*, p. 56.
(2) *Historia do Theatro portuguez*, t. I, p. 170.

ridade todas as vezes que falasse o santo rei da Nubia. Depois de terem falado os outros reis, diz Balthazar:

Mi os dilá os segulos
Segundo juizos destina
Que esto Estiera quer guiarnos
Aonde jaze os Reizo Menina.
Mi saberó, inda que pleto
Os que o sacro Teista ensina,
Que treuzo Reyze dos Oliente
Vay adorar os Messias.

A segunda mutação figura uma sala regia, aonde apparece Herodes com o seu acompanhamento; queixando-se de não poder descobrir entre as victimas innocentes o recem-nascido, vê passar a estrella e em seu seguimento a caravana dos tres reis. Aqui a versificação perde-se na mais crassa prosa, sem ideia, nem colorido. É preciso que a lenda evangelica esteja viva na alma, para que estas ôcas situações dramaticas despertem a attenção. A terceira mutação é uma vista de montes; ao fundo um portal, em que está o presepio; é então que apparecem os tres Reis Magos que vem offerecer os presentes de ouro, incenso e myrrha. A vista do Presepio da terceira mutação, faz-nos lembrar do uso que havia no seculo XVIII de representar com figuras artificiaes ou *titeres* os Autos da natividade e dos Reis Magos para assim fazer a exibição de ricos *Presepios,* a que o povo accudia. A importancia que a exibição dos *Presepios* chegou a alcançar, fazendo uma terrivel concorrencia ás comedias e Opera italiana, co-

nhece-se pela Provisão de 15 de Setembro de 1738, em que se concede ao Hospital de Todos os Santos o privilegio da representação e exploração d'estes espectaculos. Por tanto a mesma brevidade d'estas peças dramaticas e Mugigangas são um indicio da sua accommodação para serem gesticuladas pelos *titeres*. Na Comedia de Manoel de Figueiredo intitulada *Censores do Theatro*, allude este celebre escriptor ao velho theatro popular dos *Presepios:* «Eu sou mais povo que o mesmo povo; e não ha ninguem tão grosseiro como eu! Choro ainda hoje pelas *Comedias da Rua das Arcas*. Lá pilhëi esta gota de bom rapaz; morava ali ao pé do Nicola, e com o boccado na bôcca, ía sempre para o *Pateo* a ganhar o ferrolho; e assim fazia depois para os *Presepios* e *Operas de bonecros da Mouraria*, e por fim para o *Bairro Alto*. Sempre fui visinho dos Theatros. Que tempo. Que brincadeira! Mas tudo o que é bom se acaba.» (1)

O *Auto sacramental da morte dos Innocentes*, publicado em 1747 lembra vagamente o velho theatro nacional, pelo uso da rima, que sob a influencia hespanhola estava geralmente substituida pelos assoantes. Comprehenção da verdade do sentimento debalde aí se procurará, e como consequencia é pobre d'esse lyrismo que tanto caracterisa a eschola de Gil Vicente; originalidade inventiva, como descobril-a em tanta pobreza de acção? Tem apenas o grande caracteristico das co-

(1) *Obras* de Manoel de Figueiredo, t. vi, p. 41.

medias do seculo XVIII, a mordacidade faceta, resultado da pressão moral em que se vivia. Herodes apparece em scena como um rei ludibriado; sob o fervor da crença respirava a liberdade politica, acobertada por ella, para stigmatisar aquelle que se erguia contra o que vinha proclamar ao mundo o verbo da egualdade humana. É esta a formula profunda do *Auto da morte dos Innocentes,* mal sustentada e depressa perdida sob as frivolidades da baixa comedia de cordel. A scena abre com Herodes conversando com um Capitão do seu exercito, apparece um criado gracioso chamado Cachimbo, que com os seus *ápartes* lança tudo a ridiculo. Diz Herodes:

Bem sabes, que corre fama
um Menino haver nascido,
que chamam Rey dos Judeos
de novo intreduzido.
Não duvido que o sigam
os que de mim se enfadam,
pois vêmos que as cousas novas
logo a todos agradam.
Já lá d'esse Oriente
tres Reys vieram buscal-o
movidos da sua fama
só para vir adoral-o.
A este ainda no berço
já lhe dão adoração,
e a mim posto no throno etc.

Herodes declara ao Capitão o seu receio, e ordena que sejam degolladas todas as crianças até dois annos de edade. O gracioso que estava escondido, ao ouvir a atroz sentença diz com chiste o anexim:

Por isso trazem em dizer
os velhos de bons bigodes:
antes porco de Judeu
do que ser filho de Herodes.

O capitão anima o monarcha com a grande maxima do despotismo no seculo XVIII:

Não temaes conspiração,
a que os Reys estão sujeitos;
vosso valor e cutello
infundem grandes respeitos.

Depois d'esta scena, dá-se uma mutação em que «*Tocam-se instrumentos, depois sáe um Anjo, busca o quarto de José, corre a cortina*» e o avisa da sentença de Herodes. O velho patriarcha «*Fala á porta do quarto da Senhora:*

Amada Esposa, querida,
despertay se estayes dormindo.
MAR: Que tendes, esposo José,
que caso ha succedido.
JOSÉ: Estando no doce somno
elevada a phantasia,
ouço uma voz de Anjo
que em sonhos me dizia:
«Desperta prompto, José,
não te mostres demorado,
foge logo com Maria
e com o seu filho amado,
para as terras do Egypto
região menos sabida,
por que o cruel Herodes
intenta tirar-lhe a vida.

As queixas da Senhora têm certa ingenuidade, que transparece mesmo atravez de uma affectação culta. Conserva-se comtudo o sentimento da pobreza, que é a poesia da alma do povo, n'esta fala de Sam José:

Eu vou preparar o fardo
e tambem a ferramenta,
porque só o lucro d'ella
nossa pobreza sustenta.
....
vamos, amada Maria
pouco e pouco caminhando;
o Padre Eterno cegará
os que andarem espiando:
como cegou os Syrinos
que pretendiam assim
ir prender a Eliseu
á cidade de Dothaim;
como livrou a Elias
do furor de Jesabel;
como livrou de Faraó
o seu povo de Israel.

Estes versos dão um certo colorido biblico ao Auto; os fugitivos chegam á cidade de Gaza, e sáe-lhes ao encontro uma criada de Isabel, mulher de Zacharias que os veiu seguindo para manifestar á Senhora o sentimento de sua prima, e entregar-lhe algum dinheiro. Em Gaza pedem agazalho, sendo recebidos em casa de um cidadão que estava festejando os seus annos; aqui descreve o poeta os costumes de Gaza como os de Lisboa no seculo XVIII. Recommendando ao criado o que precisava para o seu festim, diz o festeiro:

Um *entremez* gracioso.
quero que compres tambem.
....
em que temos estangeiros
que me honram minha festa,
não quero tenham motivo
para dizerem mal d'ella.
Os Musicos não esqueça,
sejam tambem avisados,
que tragam boas *sonatas*
instrumentos afinados.

O poeta anonymo ignorava que os divertimentos dramaticos repugnavam ao genio judaico, e que Herodes se tornou odioso por ter querido fundar um theatro em Jerusalem. Uma vez afastado da realidade, o poeta atropella a verdade: tocam-se instrumentos e apparecem duas figuras allegoricas, a Fama e o Desejo. A Fama conta extensamente a mortandade decretada por Herodes; «*tocam-se instrumentos: depois sáem dois meninos, Amor, por uma porta, e Geraldinho por outra.*» Esta scena lembra de alguma fórma a tradição do Evangelho apogrypho da infancia de Jesus, mas o poeta não soube como os artistas do seculo XV tirar o partido d'essa inspiração popular. Em quanto Jesus brinca com as duas crianças, vae-lhes revelando a sua Paixão futura, e termina o Auto com o apodo do gracioso, dizendo que elles não tem capacidade para comprehenderem tão conceituosos mysterios.

Ha um outro *Auto figurado da Degollação dos Innocentes,* composto por A. D. R. S., publicado em Lisboa em 1784; é bastante inferior ao primeiro. Primei-

ramente apparece uma vista do Inferno, em que Lucifer convoca os demonios, para inventarem traça contra o plano de Deos em querer humanar-se para remir a culpa original; resolvem ir incitar Herodes, tentando-lhe a soberba. A scena segunda é um monologo do criado gracioso de Herodes, que extranha o terror com que anda o monarcha. A terceira scena ou mutação é uma «*Sala regia com throno sobre o que estará Herodes dormindo recostado no braço. Lucifer em trage de mancebo,*» lhe diz:

Não sabes, que já completo
o tempo se vê em que o orbe
quasi todo a vinda espera
d'aquelle Messias pobre?
. . . .
Como assim em lento somno
esperas tu, grande Herodes,
que elle empenhando o seu sceptro
teu governo se mallogre?
Deixa o descanço e procura
as vinganças mais atrozes
das mães os filhos lhe arranca,
ouçam-se as tragicas vozes
dos meninos, etc.

Na afflicção de Herodes entra o gracioso a consolal-o, como uma reminiscencia do bobo das côrtes da edade media. O monarcha manda-lhe convocar os Sabios, para justificarem a sua sentença. A scena quarta é uma vista de montes: «*S. José recostado, sobre quem descerá um Anjo em quanto se tocar uma sinfonia.*» Esta scena é breve e sem interesse. Dá-se uma nova

mutação para vista de sala, em que está Herodes sentado no Throno, e os dois Sabios explicam-lhe a verdade das prophecias; indo Herodes para saír desesperado, apparece-lhe outra vez Lucifer, que lhe aconselha para mandar degollar todas as crianças e assim extinguir o monarcha recemnascido. Mostra-se em seguida uma vista de campo: «*A Senhora com o Menino nos braços e S. Joseph guiando a jumentinha; Pastores que estarão lavrando; haverá uma palmeira no campo, e estatuas cahindo quando fôr passando a Senhora. Anjos cantando.*» Os dialogos da Senhora com os lavradores, e o milagre da palmeira derivam-se da tradição do Evangelho apocrypho, mas vagamente conhecida e não comprehendida. O *Auto figurado da degolação dos Innocentes* termina com uma vista de Cidade cercada «*de Soldados, mulheres atropelladas pelos algozes, que lhe degollam os filhos.*» Vozes distantes gritam:

> Deos de Israel, soccorrei-nos,
> amparae o povo afflicto.

As mães queixam-se, mas não se encontra uma unica expressão que interprete o horror da catastrophe; é tudo convencional e frio. A *Degollação dos Innocentes* ainda hoje se representa com frequencia nos theatros de Lisboa e Porto, mas já com uma fórma em prosa, com uma grandeza espectaculosa, com um artificio de acção devido ao conhecimento do theatro francez; o drama moderno está publicado no *Archivo theatral* pu-

blicação periodica de 1843. As peças estavam á altura dos actores: na Comedia os *Censores do Theatro*, apresenta Manoel de Figueiredo um Serrador, dizendo: «No falar fanhoso dizem que ainda desbanco o Mestre: e um papelinho de *Balandráu*, de *Esfusiote*, de *Trabuco*, e ainda de *Manoel Gonçalves*, não he por me gabar, mas faço-o asseadinho.» (1)

No Theatro francez do seculo XVII encontra-se uma tragedia sôbre Santa Genoveva, intitulada *Geneviève ou l'Innocence reconnue*, por messire d'Avre, doutor em Theologia, e publicada em 1670; em 1675 publicou P. Corneille de Blessebois outra tragedia sobre o mesmesmo assumpto com o titulo *Les Soupirs de Sifroi, ou l'Innocence reconnue*. (2) Nenhuma d'estas tragedias serviu de modello ao *Auto* de Balthazar Luiz da Fonseca; o original d'estas composições dramaticas foi a novella sobre Santa Genoveva, escripta pelo Padre jesuita René de Cerisiers, chamada *l'Innocence reconnue*, impressa em Pariz em 1647. O *Auto* de Balthazar Luiz não se parece com a tradição da *Legenda aurea*, (3) nem com a lenda conservada nas *Origines palatínae*, de Freher; (4) o original francez de Cerisiers apparece na linguagem conceituosa e arrebicada, e em uma galanteria fóra de proposito, que torna o sentimento da

(1) *Obras*, t. VI, p. 33.
(2) Bibliophile Jacob, *Catalogue de Soleinae*, t. I, supp., p. 3, e 24.
(3) Trad. de Gustave Brunet, t. II, p. 380.
(4) *Op. cit.*, pars. II, p. 38. Apud Jacob Grimm, *Lendas allemãs*, t. II, p. 336.

acção duvidoso e comico. Balthazar Luiz tambem usa mesclar versos francezes no Auto.

> Sigisfrido vendo que eu
> A morte lhe perdoara
> *M'a doné beaucoup d'argent*,
> Id est, muita dinheirama.

O Padre Cerisiers nascem em 1603 e ainda florescia em 1667; (1) o seu livro foi o primeiro vehiculo por onde se introduziram em Portugal as novellas e as comedias francezas no seculo XVIII. O *Auto* portuguez *de Santa Genoveva* ainda hoje é popular; a versificação é detestavel, os equivocos cultistas não lhe deixam participar da ingenuidade pittoresca dos velhos Autos hieraticos. O auctor confunde o gosto da comedia hespanhola com o novo estyllo francez; ao passo que cita anexins castelhanos e parodía o soneto de Camões: *Alma minha gentil*, etc., usa o verso alexandrino, e um chiste malicioso. No fim do Auto vem esta declaração:

> A todos os que isto lêrem com assento
> Perdão pede o Author, muito humilhado,
> Tanto aos que desejam o Auto immenso,
> Como aos que o não querem prolongado:
> A estes, por não ser menos extenso,
> E áquelles por não ser mais dilatado;
> Tendo por impossivel certamente
> O contentar-se o vulgo indifferente.

(1) Nizard, *Histoire des livres populaires*, t. II, p. 424.

Ainda modernamente a lenda de Santa Genoveva inspirou a Tieck e Muller duas tragedias. Na poesia popular portugueza, a *Historia da Imperatriz Porcina*, de Balthazar Dias (1) tem grandes analogias com o Auto do seculo XVIII. Balthazar da Fonseca não tinha a intuição da alma popular, e d'elle não se conhecem outras composições dramaticas; no *Auto de Santa Genoveva*, apenas existe um monologo com alguns raros vislumbres de poesia. Começa:

Já de minha vida o fio
Sem desvio,
Teria sido cortado
Se não fosse conservado
Por Deos poderoso e pio, etc.

Sobre esta mesma lenda jesuitica ha uma *Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva, com o titulo: Depois de penas triumpho, depois de triumpho penas*, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca. Publicou-se em Salamanca, em 1755, com bastantes incorreções, devidas na maior parte aos compositores. A Tragicomedia está escripta no gosto da eschola hespanhola; é bem architectada em geral, mas o lyrismo da velha eschola nacional desapparece sob o equivocos e arrebiques de um exagerado cultismo; a influencia franceza tambem se conhece no grande uso de substantivar os adjectivos por meio do artigo. A

(1) *Floresta de romances*, p. 104.

lenda de Santa Genoveva não foi comprehendida pelos jesuitas; do vulto energico da Virgem gallo-romana, que teve o condão de infundir coragem aos moradores de Pariz para resistirem á invasão de Attila e o derrotarem em Chalons, (1) fizeram uma pastorinha, pelo gosto das zagalas idylicas do seculo XVIII. A fórma heroica da tradição não foi aproveitada para o theatro; adoptaram o logar commum do conto do Cavalleiro de Cysne. A *Tragicomedia de Santa Genoveva*, pelo Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca, tem os seguintes personagens, Sigfredo, conde palatino, Gollo, mordomo, Laufredo, criado, Venusto, gracioso, Drogan, cosinheiro, Bertholdo, irmão do Conde, dois Criados, Genoveva, condessa, Drexelia, criada, Estacia ama de Gollo, Aufeira, criada, Brazia, feiticeira, e Acompanhamento. Eis pouco mais ou menos o entrecho d'esta tragicomedia bastante rara: Sigfredo dá parte a sua mulher que tem de partir para a guerra, para ajudar Carlos Martello contra a invasão do arabe Abderrame; o Conde chama o seu mordomo Gollo, em quem tinha toda a confiança, e lhe entrega a guarda de sua mulher. Emquanto está na guerra, Gollo apaixona-se pela condessa Genoveva, e quando lhe declara a sua loucura a nobre senhora repelle-o com despreso. Gollo, percebendo a sua ruina, e sabendo que Genoveva ficára grávida, trata de convencer a todos os cria-

(1) Leroux de Lincy, *Les Femmes celèbres de l'ancienne France*, p. 34; Thierry, *Récits des temps merovingiens*, t. II p. 150.

dos que ella caíra em adulterio, porque se achava n'esse estado na ausencia de seu marido. Para colorir mais estas suspeitas mandou encarcerar o cosinheiro Drogan, como cumplice do attentado contra a honra de seu amo o Conde Sigfredo. Em quanto o Conde estava na guerra sem saber novas de Genoveva, chega-lhe um mensageiro mandado por Gollo. Imagine-se o golpe profundo, descarregado pela perfidia. Ordena immediatamente que se mate o cosinheiro e que se conserve em prisão sua mulher. Passado pouco tempo volta da guerra, e Gollo, traidor, vae saír-lhe ao encontro, lamentando o seu desastre, e para o confirmar no engano, leva-o a casa de uma feiticeira Brazia, que lhe mostra em um espelho e n'um alguidar de agua Genoveva e Drogan em colloquios amorosos. Immediatamente dá ordem a Gollo para que mande matar sua mulher e o filho que nascera em sua ausencia, a que ella havia posto o nome de Tristão; Genoveva escrevera uma carta, em que contava toda a traição de Gollo, e por meio de uma criada mandou escondel-a entre os papeis de seu marido. Os executores da sentença levaram Genoveva e seu filho para o bosque para os matarem, mas condoendo-se da sua sorte, abandonaram-os e contentaram-se em trazer a lingua de uma cadella para satisfazerem ao mandado de Gollo. No emtanto Sigfredo andava triste, e tempo depois recebeu uma carta do Senado de Argentina, em que o avisava de que tendo sido publicamente queimada uma feiticeira, declarara a innocencia de Genoveva e a traição de Gollo. O Conde chama o

mordomo á sua presença; este entra protestando a sua fidelidade, mas esmorece ao vêr-se descoberto. Depois de prendel-o, Sigfried descobre a carta de sua mulher; confirma-se a innocencia. Antes de vingar-se, Sigfried projecta uma caçada, e quando vae perseguindo uma corça, entra apoz ella em uma gruta, aonde encontra uma mulher quasi núa. Era Genoveva que lhe conta a sua historia; d'ali a pouco entra Tristão, seu filho, que voltava de colher herva no mato. Reconhecem-se, voltam para o palacio; a condessa intercede por Gollo, mas todos reclamam que se faça justiça. N'esta mesma Tragicomedia, apparece o phantasma de Drogan, que perturba os somnos do Conde, e os criados entretecem a acção com a parodia dos seus amores, e com equivocos e anexins, ao modo das comedias castelhanas. São bellas e shakespearianas as situações d'este conto; mas, o Bacharel Sylvestre Estevez da Fonseca procurava os grandes lances sómente pela parte exterior da acção, atropellando a linguagem da verdade sob uma exagerada exuberancia rhetorica. A *Tragicomedia de Santa Genoveva* foi representada antes de 1755, como se deprehende d'estes versos com que termina:

dê-se por finda a Comedia,
acabe aqui já de xofre,
porque estarão enfadados
estes amigos mirones,
que terão bem observado
da divina Providencia
as minas mais superiores,
e que quem penou triumpha,
que é o que em bom portuguez
diz a glossa e palra o mote.

No fim da peça por vem uma caprichosa curiosidade a carta em prosa, escripta por Genoveva a seu marido quando estava a morrer, citada só porque se allude a ella em uma scena. O scenario da tragicomedia tambem exigia algumas difficuldades: Sigfried persegue em scena a Corça que o leva á gruta aonde se esconde Genoveva.

Á maneira da doutrina de Lope de Vega na *Nova arte de fazer Comedias*, o Bacharel Sylvestre, tambem entre os octosyllabos emprega o endecasyllabo heroico, em dois sonetos com que Genoveva óra diante de um crucifixo; Lope de Vega dizia: «o soneto colloca-se na bocca d'aquelle que espera.» Esta tragicomedia representa o ultimo vestigio da eschola nacional, supplantado pelo theatro hespanhol e sobre tudo pelas tragicomedias dos Jesuitas.

A Comedia de capa e espada ensinava-nos a dramatisar a historia nacional; os Jesuitas, não podendo extinguir o theatro totalmente por meio dos seus *Indices* e predicas, atacaram-no com a terrivel competencia das suas espectaculosas Tragicomedias. No seculo XVIII a sua influencia estava mais imponente, e serviam-se da Inquisição para fazer queimar vivo um grande escriptor dramatico. Confrontemos os factos do seculo XVI e do seculo XVIII, e conclua-se depois qual o estado moral da nação.

A terrivel guerra dos Jesuitas contra o Theatro portuguez vê-se resumida na lucta do P.e Ignacio Martins contra os Pateos das Comedias, em 1588. Costu-

mava este padre alarmar a cidade de Lisboa, tocando uma campainha, e arvorando uma bandeira para chamar as crianças que iam apoz elle para aprenderem a doutrina. Diz o P.e Balthazar Telles, na *Chronica da Companhia*, «Com esta sua soldadesca fazia entradas venturosas, humas vezes contra as *Comedias*, das quaes foi tão perseguidor, por causa das liberdades com que n'aquelles tempos se faziam estas tam ociosas representações, o que pressentindo os Comediantes, usaram de traça, e se accolheram a sagrado, fazendo concerto e avença com o Provedor do Hospital, que lhe dariam por cada Comedia um tanto para esmola do Hospital (que o diabo tambem se veste com capa de piedade) pera que lhes dessem franca licença, sem deferir aos embargos que lhes punha o Padre Mestre Ignacio. Bem viu elle a guerra, que com este interesse lhe faziam os seus adversarios, mas não desmaiou com tal invenção, procurou logo contraminal-a, informou-se de quanto podia vir a render aquella promessa, e constandolhe que seria até cem mil reis, nam lhe pareceu por tam pouco preço perder tão grande victoria: offereceu ao Provedor os cem mil reis, fiado n'aquelle Senhor, cujas partes defendia, que elle n'aquelle anno os haveria de esmola, e que para os annos seguintes Deos proveria. Voltando a casa com esta confiança, escassamente tinha entrado a portaria, quando um homem desconhecido lhe entregou cem mil reis em prata, dizendo que certa pessoa lh'os mandava por devaçam, pera elle os empregar em serviço de Deos, como fez, dando os

pera o Hospital, ficando d'esta maneira os pobres providos e os Comediantes escusados.» (1) Em outra passagem continúa o Padre Balthazar Telles: «Já disse atraz da grande guerra, que sempre em Lisboa moveu contra os Comediantes, os quaes n'aquelle tempo, com representações indecentes profanavam á honestidade portugueza. Haviam elles um dia de saír a primeira vez com uma dança mui lasciva, bem conhecida entre deshonestos, inventada, conforme nos ensinam graves auctores, dentro do inferno, e ensinada pelo proprio demonio que até com bailes engana os homens. Tinham os Comediantes lançado bando, e convocados todos os ociosos da cidade (que d'estes ha infinitos em Lisboa) para lhe irem assistir áquella sua diabolica dança. Teve noticia d'isto o Padre Mestre Ignacio, manda logo tocar caixa, faz conduzir sua infanteria e posta toda em ordem, fez marchar para o logar da Comedia (que era entam em um becco junto da *rua das Arcas*) chega a vanguarda á porta, que logo se lhe rendeu, sem resistencia; começa dentro a soar a campainha da santa doutrina, e apparece logo seu estandarte real. — Tinha aquelle dia concorrido infinita gente, pela causa que tenho dito, occupavam o Pateo todo, os bancos das varandas á roda aonde costumavam assistir os mais authorisados ouvintes; e tinham os Comediantes chegado ao passo em que no fim da Comedia

(1) *Chron. da Comp.* Part. II, liv. 4, cap. 48, col. 1.

haviam representar o entremez da Dança. Ao principio houve reboliço no auditorio, quando ouviram a campainha, e maior ainda quando após ella vêem entrar a bandeyra da doutrina arvorada entre muytos meninos, que vinham cantando e rompendo caminho por entre grande apertão do povo, ao reboliço da gente se seguiu mayor admiração quando souberam e quando viram, que vinha na retaguarda o Padre Mestre Ignacio, cousa que nada menos esperavam em tal tempo e em tal logar, e suspensos com a novidade do caso, uns se espantavam, outros o extranhavam; o Padre sem perder ponto, metido no *Pateo,* pondo-se sobre um banco saltou vencedor no mesmo logar aonde os infernaes dançantes começaram seu diabolico Entremez, como se fosse um valente conquistador, que entre as lanças dos defensores saltava venturoso na fortaleza inimiga.» — «Tanto que o Padre Mestre Ignacio appareceu no alto d'aquelle Theatro, e se virou para o povo, se seguiu logo um admiravel silencio e repentina suspensam em todo aquelle grande auditorio: até os mesmos Comediantes, discipulos de Satanaz, ficaram totalmente parados, á vista de tam novo espectaculo, largando-lhe o campo como vencidos e subitamente assombrados das vozes que lhe ouviam, começando: *Pelo signal da santa Cruz,* etc. Rematou-se o fim da doutrina, reprehendeu o Padre com um espirito de Elias aquella profana e deshonesta acção da infernal dança; e concluiu pedindo em altas vozes a Deus misericordia; e finalmente se sahiu victorioso, deixando vencido o inferno, con-

fundidos os Comediantes, e compungidos os ouvintes, que tornaram da Comedia contrictos, entrando n'ella distrahidos: achando a salvaçãó no logar da perdição, e confessando todos que mais tiveram que vêr em um só Padre Mestre Ignacio prégando, que em muytos comediantes representando.» (1)

Embora se não acceite a opinião do P.e Balthazar Telles emquanto á origem do subsidio ao Hospital de Todos os Santos, é indubitavel, que os factos que elle aponta são a pagina mais eloquente da influencia deleteria que os Jesuitas exerceram sobre o Theatro portuguez. A Companhia que estava no *Pateo das Arcas* no tempo do Padre Mestre Ignacio, auctor da *Cartilha* ainda hoje popular, era essa mesma Companhia, que depois da perda de Alcacer Kibir representou em Portugal, como se vê pelo testimunho do Padre Frei Luiz da Cruz. (2)

Apezar de funebre e assombroso este quadro, não tem o valor da barbaridade inaudita praticada contra o poeta Antonio José da Silva, queimado vivo no Terreiro da Lã em 1739, sem lhe valer a protecção d'el-rei Dom João v. Tinham rasão Lord Tirawley, lord Bekford, Jacome Ratton e o Cavalleiro de Oliveira, quando pintam o triste estado moral da sociedade portugueza. No entanto os Jesuitas, senhores da In-

(1) P.e Balthazar Telles, *Chron. da Companhia*. P. II, liv. 4, cap. 51, v. 6, 7, 8.
(2) *Historia do Theatro portuguez*, liv. IV, p. 336.

strucção publica, continuavam nos Collegios a fazer representar pelos seus escholares as Tragicomedias dos santos da Companhia. Temos presente uma d'essas peças, representada em 1753 no Real Collegio das Artes em Coimbra. Foi talvez das ultimas, porque estava iminente o reinado de Pombal. Consta apenas do elenco ou libretto, importante para se conhecer como os Jesuitas formavam as suas Tragicomedias; esta exposição rapida, tinha por fim elucidar os expectadores para comprehenderem os versos latinos. Eis o documento:

«*Drama tragicomico em obsequio de S. João Nepomuceno, Protomartyr do Sigillo Sacramental, que se ha de dar em publico Theatro no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, pelo Mestre das Humanidades.* (Coimbra, 1753.)

Compendio do Argumento: Era S. João Nepomuceno Confessor da Raynha D. Joanna, mulher de Wenceslao IV, Rey de Bohemia, quando este chegava ao summo da malicia, não havendo culpa que não executasse; e pretendendo saber de Nepomuceno os segredos da confissão da Raynha, já com ameaços, já com caricias, foy pelo mesmo Santo vencido valerosamente, por cuja causa enfurecido o Rey, depois de varios tormentos o mandou affogar no Rio Moldava.

Pessoas: Wenceslão, Bohemia, Providencia, Fama, Aulico, Secretario, Tribuno, Nuncio, Anjo I, Anjo II, Anjo III, Anjo IV, 4 Dançadores, 4 Caçadores, Côro da Orchestra, Côro no Theatro.

Depois que a suaves impulsos de armoniosas musicas se corre a cortina para apparecer o Theatro, desce hum Anjo em huma nuvem, que convida ao Auditorio, cantando o Prologo do Drama.

Acto primeiro

He Nepomuceno particularmente protegido pela Providencia e Bohemia, quando a Inveja, e o Rey o pertendem contrastar.

Scena primeira. *Wenceslao, Bohemia.* — Lamenta-se Wencesláo de não saber os segredos da Raynha sua Esposa, e pertende por outra via sabellos.

Scena segunda. *Bohemia, Providencia.* — Conta Bohemia á Providencia os intentos do Rey: esta os ouve impaciente.

Scena terceira. — (Vesse o Santo no interior do Theatro deitado á margem de hum Rio, aonde está no perigo de morrer, por causa de hum Navio, que pelleja ao mesmo tempo contra hum Castello: mas dous Anjos mandados do Céo o livrão, e trazem ao Theatro entre suaves musicas.)

Scena quarta. *Aulico, Nepomuceno, e Secretario.* — Vendo Wencesláo, que não póde conseguir os seus intentos manda hum Aulico seu com hum Secretario: os quaes o convidão com as delicias do Palacio, com as musicas, com serenatas, e com danças: tudo o Santo despreza.

Scena quinta. *Rey, Aulico, Providencia, Tribuno, Nepomuceno, seis Soldados.* — Declara o Aulico ao Rey a constancia do Santo: elle impaciente o manda meter em hum carcere.

Scena sexta. *Dous Anjos.* — Dous Anjos por mandado do Céo livrão ao Santo do carcere, e logo he applaudido com musicas.

Scena septima. *Nepomuceno, Wenceslão.* — Vendo o Rey, que o Santo he tão favorecido do Céo, se mostra compadecido d'elle, e lhe falla já com affagos e caricias.

Scena oitava. *Bohemia.* — Bohemia expõem a todos os enredos do Rey, dirigidos á maior ruina do Santo.

Scena nona. *Aulico.* — O Aulico se lamenta das fatalidades que se vêem nos Palacios dos Reys, aonde os Heroes se abatem, e os Pigmeus se exaltão. Côro do Theatro, e Orquestra: Não se vence com rogos a virtude. Côro Versatil. Tragicos applaudem a constancia do Santo.

Acto segundo

Representa a inconstancia do Rey na diversidade de affectos, com que acaricía o Santo, dando-lhe huma Murça na Sé de

Praga, convidando-o á sua mesa; e de repente executando barbaridades, que provarão a incomparavel constancia do Santo.

Scena primeira. *Wencesláo, Nepomuceno.* — Dá Wencesláo huma Cadeyra na Sé de Praga a Nepomuceno.

Scena segunda. — Sahe a Fama, dando o parabem a toda Bohemia, e principalmente á Cidade de Praga do seu novo Conego, e conta as suas virtudes entre córos de Anjos.

Scena terceira. *Wencesláo, Nepomuceno, Tribuno.* — Solicita novamente Wencesláo saber do Santo os segredos da Raynha, expondo-lhe quanto o estima: o Santo se escusa valerosamente declarando-lhe a estreitissima obrigação do Sigillo Sacramental: o Rey enfurecido o manda meter em hum carcere.

Scena quarta. — Executa-se a prisão do Santo.

Scena quinta. — Diverte o Rey a melancholía no divertimento da caça.

Scena sexta. *Bohemia, Nepomuceno.* — Busca ao Santo Bohemia, e acha-o arrebatado em hum extasis.

Scena septima. *Nuncio, Nepomuceno, Wenceslao, Aulico.* — Chega hum nuncio com o Santo, a quem o Rey convida para a sua mesa, e lhe pede perdão, do que lhe fizera. Nepomuceno se alegra de ter padecido.

Scena oitava. *Nepomuceno, Rey.* — Come o Rey com o Santo á sua meza, e entre tanto o lisongea com musicas e danças.

Scena nona. *Wenceslao, Nepomuceno, Tribuno, Soldados.* — Chama o Rey ao Santo para hum quarto retirado, e torna a instar para conseguir os seus intentos: o Santo vence com constancia a ira do Rey, que torna a mandar prender em carcere mais tenebroso.

Scena decima. *Wenceslao.* — Manda finalmente o Rey executar a ultima sentença de affogar no rio Moldava ao Santo, que se alegra com os tormentos.

Scena undecima. *Nepomuceno, Tribuno, e Soldados.* — Despede-se o Santo de Bohemia, a quem tantas glorias alcançára a sua constancia.

(Coro da Orquestra. Chora-se a perda do Santo. Tripudio)

Acto terceiro

Triumpho de São João Nepomuceno

Scena primeira — Sahe Bohemia, lamentando a morte do Santo, a Providencia applaude o ser já accrescentado aos Astros; canta hum Anjo chorando, outro applaudindo.

SCENA SEGUNDA. *Todos os Actores.* — Apparece o rio Moldava coroado de estrellas no logar em que se lançou o corpo do Santo.

SCENA TERCEIRA. *Anjo.* — Sahe hum Anjo com huma espada de fogo a lançar fóra do Theatro ao Rey, e a todos, os que concorrerão para a morte do Santo.

SCENA QUARTA. — Rendido já Wenceslao adora ao Santo coroado ainda na terra: e vêm dous Anjos por mandado do Céo, a dar o parabem a Bohemia.

SCENA QUINTA. — Vem o Santo ao Theatro com triumfo, aonde he festejado com musicas, tripudios, e sonatas.

SCENA SEXTA. — Sahe a Fama com quatro Actores a dar o parabem ao Santo.

SCENA SEPTIMA. *Nepomuceno, dous Anjos.* — Vem do Céo dous Anjos para coroar o Santo, e o levão para o Céo em uma Nuvem.

(Coro no Theatro, e Orquestra, oito Tragicos applaudem ao novo Martyr.)»

No seculo XVIII já o titulo de *Auto* começava a não ser comprehendido; desde que o desnaturaram nos Autos de Fé, com que designavam as procissões dos condemnados á fogueira pelo Santo Officio, deu-se tambem este titulo a outras composições que não eram dramaticas. Assim temos o *Acto da Boa Morte,* publicado em Evora em 1752, que é uma serie de reflexões moraes e contos em verso; o *Auto das lagrimas de Sam Pedro,* impresso em Lisboa em 1785, é um poemeto de Diogo Bernardes, publicado nas *Varias Rimas ao Bom Jesus;* o *Auto das lagrimas de Sam João* está no mesmo caso. O *Auto da Padeira de Aljubarrota* é tambem uma relação historica, sem fórma dramatica. O *Auto dos Quatro Novissimos do Homem,* de Jeronymo Côrte Real, é um poemeto, no qual entra tambem uma meditação das penas do purgatorio. No mesmo caso está o

Auto de Clara Lopes, exemplar de cristaleiras. Egualmente o *Auto da Vida de Adão,* publicado em Lisboa em 1741 e 1784, por José da Cunha Brochado, sob o pseudonymo de Felix José da Soledade, não pertence ao theatro mas á litteratura mystica. Barbosa Machado, cita-o na *Bibliotheca Lusitana* como composição dramatica, e na recapitulação por materias ennumera José da Cunha Brochado entre os poetas do theatro portuguez; (1) o abbade de Sever não chegou a vêr esta rara folha volante, e como na Bibliotheca do Porto descobrimos dois exemplares, aqui indicamos as suas divisões: «Creação do mundo; Creação de Adão; Graça em que foi creado; Ciencia de que foi dotado; Fórma Deos o Paraiso e põe n'elle a Adão; Vem os animaes á presença de Adão; Creação de Eva; Impõe Deos o preceito a Adão e Eva; Porque se impôz este preceito; Tentação da serpente; Como Deos veiu e fallou a Adão e a Heva; Sentenças pronunciadas contra Adão, contra Heva e contra a serpente; Lança Deos do Paraiso a Adão; Gravidade do peccado de Adão; Transmissão d'este peccado a todos os descendentes de Adão; Ciencia que perdeu Adão pela contracção d'esta culpa; Estado de Adão e Heva saíndo do Paraiso; Morte e sepultura de Adão e de sua Esposa; Salvação de Adão e de sua Esposa; Livros que se attribuem a Adão; Cul-

(1) Pelas indicações de Barbosa caímos em o mesmo erro, que agora rectificamos. Vid. *Historia do Theatro portuguez*, t. II, p. 221; egual erro se encontra na edição de Camões de 1815, de Pariz, t. V, p. XXVIII.

to de religião permittido a Adão.» Pelo titulo d'estes capitulos se vê a indole do pretendido Auto, em que a poesia do Genesis está diluida em prosa eivada de theologismo.

Ninguem se lembrava do theatro popular, diante do esplendor das Operas italianas protegidas pelo fausto monarchico. Não se admittia comedia sem musica; o gosto do publico só se lisongeava com traducções de Goldoni, Metastasio e Molière. Manoel de Figueiredo, fala d'este estado desgraçado do theatro popular: «As nações estrangeiras, porém, não tem n'esta parte todas as ideias para julgar da altura em que se acha o gosto do nosso mal creado e mal fadado vulgo: nós cá é que sabemos o leite que mamou: *Comediões, Magicas, Prochinelas* e *Manoeis Gonçalves,* a papa com que o desmamaram até hoje, o nutriu o nosso Theatro, são costumes gregos, romanos, asiaticos, francezes, italianos, etc. O ridiculo das outras nações para augmentarem o da nossa com o riso ou com a imitação.» (1)

Adiante mostraremos como da comprehensão d'esta tendencia se levantou uma nova pleiada de escriptores dramaticos, que procuraram uma nova feição para o theatro nacional.

Para se vêr o estado de decadencia em que estava o Theatro portuguez no primeiro quartel do seculo XVIII, basta saber que a collecção dos vinte cinco entremezes da *Musa Entretenida,* publicada pela segun-

(1) *Obras*, de Manoel de Figueiredo, t. v, p. v.

da vez em 1695, era o unico repertorio que sustentava os Theatros publicos e particulares. Ainda em 1709 dizia Nuno Nisceno Sutil na *Musa Jocosa,* que a collecção de Manoel Coelho Rebello devera a sua segunda edição á falta de entremezes portuguezes. A *Musa Entretenida de varios entremezes,* de Manoel Coelho Rebello, natural de Pinhel, compõe-se das seguintes peças em hespanhol, de tres ou quatro figuras quando muito e proprias para os Pateos e companhias ambulantes: *El Alcalde mas que tonto, Los tres imigos del alma, Almotace borracho, Assalto de Villa Vieja, Dos conselhos de um Letrado, Do Negro mais bem mandado, Del Ahorcado fingido, El engaño del Alferes, El picaro hablador, El Capitan mentecapto, Dous Cegos enganados, Dos Alcaldes, Engaño de una negra, De um Soldado e sua Patrona, Los Valientes mas flacos, Dos Sargentos borrachos, Dos caras siendo una, Castigos de un Castelhano, La burla mas engraçada, Reprehensiones de um Alcalde, Las fingidas viudas, Çapatero de Viejo y Alcalde de su lugar, As Padeiras de Lisbôa, El enredo mas bizarro, El defuncto fingido, As Regateiras de Lisbôa.* D'estes entremezes apenas seis são em portuguez, os restantes são em hespanhol, ou mesclados com portuguez; em manuscriptos do seculo XVIII temos encontrado algumas copias sem os córtes dados pelo Santo Officio, mas apezar de restituidas á sua integridade primitiva, nada lucram, porque nasceram mal metrificadas e pobres de invenção. Nos Manuscriptos de Monsenhor Hasse, que foi revisor do Santo

Officio, se podem vêr estes desgraçados entremezes, cuja calligraphia explica a rudeza da sua origem. (1) Estes pobres entremezes eram tambem representados nos conventos de freiras, que n'este tempo seguiam a moda egualmente usada em França e introduzida pela Maintenon. Custa a crêr a depravação do gosto e a que estado de miseria desceu o nosso theatro, para que Soror Violante do Céo, religiosa do Convento da Rosa, em Lisboa, escrevesse a seguinte Decima ao Auctor da *Musa Entretenida:*

Con tal gracia entreteneis
a quien burlando agradais
que quanto mas os burlais
mas applausos mereceis,
tan singular os hazeis,
que es fuerça que al mundo assombre,
pues costando tanto a un hombre
ir su nombre eternisando,
vos solamente burlando
eternisais vuestro nombre.

A maior parte dos entremezes d'esta collecção não tem pensamento nem enredo; passam-se em dialogos insulsos e desconexos de soldados, castelhanos, alcaides, regateiras, espadachins, terminando sempre o espectaculo á pancada ou com chacotas e musica. Uma simples anedocta é muitas vezes o thema sobre que se constróe o entremez; assim no entremez *Dos Cegos enganados,* passa um Estudante, conversa com os

(1) Manuscriptos da Bibliotheca da Universidade, n.º 376.

pedintes e conhecendo que estes o ludibriam, vinga-se fingindo que dá um tostão a um d'elles; o outro cego reclama o seu meio tostão, e ás negativas da esmola responde ao collega com bordoada. Ainda assim tem este Entremez a seguinte curiosidade para a historia da poesia popular:

1.º Cego: Mandem-me resar, senhores,
A *Oração de Santo Anselmo.*
2.º Cego: E a mim mandem-me resar
A *do Santo Nicodemus.*
1.º Cego: Mandem-me, mandem-me resar
A *de San Bertolameu,*
Que tem por uma cadêa
Todos os demonios prezos.
2.º Cego: Ha quem me mande resar
Da *Virgem Santa os Mysterios,*
E de tudo o mais que a cartilha
Nos manda rezar aos cegos?
1.º Cego: Esta é a ponte de Coimbra
Tam celebrada dos tempos, etc.

Ao principio do seculo XVIII pertence tambem uma collecção de doze pequenos entremezes, que sob o titulo de *Musa Jocosa,* publicou Nuno Nisceno Sutil, em Lisboa, em 1709. A *Musa Jocosa* é uma continuação da *Musa Entretenida,* de Rebello; Sutil diz que compôz estes entremezes: «não tanto para com elles se divertir das fatigas de continuas occupações, como tambem para lisongear o gosto de algumas pessoas de respeito e de obrigação, que os pediam para alguns festins particulares. Porem, depois da instancia de alguns amigos de bom humor, se formou este Resumo

para se dar á impressão, por vêr que havendo um só livrinho intitulado *Musa Entretenida*, este se tinha impresso segunda vez por falta que havia de Entremezes portuguezes.» A Censura mutilou esta rara collecção, como se vê pela seguinte licença: «Pode-se imprimir o livro intitulado *Musa Jocosa*, de que trata esta petição, menos o Entremez de *Dom Faceyra*, etc.» Consta o livro das seguintes peças: *Lôa de Silencio*, entremezes do *Santintrudo*, *O que perde o mez não perde o anno*, *Da vossa farinha, que nanja da minha*, *Das Regateiras*, *Muita bulha e tudo nada*, *Dos Pexes*, *Das fogueiras de Sam João*, *Do Estudante ferrolhado*, *De los criados*, *Del Soldado auxiliar*, *De Dom Quixote*. Estes tres ultimos entremezes são escriptos em hespanhol. A *Lôa de Silencio* é muito engraçada; passa-se entre um Amo e o Criado que o parodía. O amo apparece em scena para pedir ao publico silencio, porque se vae representar um entremez; o criado vem-lhe no encalço e começa a interrompel-o:

AMO: Porque vens atraz de mim?
CRIADO: Por cuidar vinha apressado
Para se deitar ao mar
Com tentações do Diabo.
AMO: Não sabes para o que venho?
CR: Não me metto em saber tanto.
AMO: Venho deitar uma Lôa
Que andei te agora estudando.
CR: E deitar fóra essa Liôa
Confia só no seu braço?
AMO: Lôa não he animal,
Não me entendes o que falo?

Cr: Bem entendo que a Liôa
É mulher do Leão bravo...
Você busca-a só por só?
Não seja tão temerario
E deixe-me que o acompanhe
Que muita mercê lhe faço.
Amo: Ha outro bruto como este?
Não falo em Liôa, parvo,
Senão em Lôa que é louvor,
Hui! não te entra isto nos cascos?

Quando o Amo elogia com authoridades classicas o silencio, para assim conter os expectadores, diz:

Marullo, no livro quarto,
De certo Abbade nos conta
Que em tres annos de silencio
Trouxe uma pedra na bocca.
Criado: Novo modo de engastar!
É de pedra doença nova;
Que se uma impede as ourinas
Outra as palavras lhe estorva, etc.

No Entremez do *Santintrudo,* descrevem-se os divertimentos populares do principio do seculo xviii:

É tempo de laranjadas,
E de jogar ás panellas,
De molhar com os esguiches,
Das portas e das janellas.
É galhofa dos rapazes
É dos magarefes festa,
Recreação para as damas
E liberdade ás donzellas.
Ferve o pingo e azeite
Com ovos nas frigideiras
As filhós e coscorões,
Os chouriços e murcellas.

De todos os entremezes da *Musa Jocosa*, um dos mais engraçados é o intitulado: *O que perde o mez não perde o anno*. Sáe um Ratinho (gracioso) a consultar o Juiz, dizendo que andando por fóra de casa mais de um anno, sua mulher déra á luz um filho um mez depois d'elle ter chegado:

RATINHO: Senhor Doutor, eu sou um ignorante...
JUIZ: Dizei o mais e hide por diante.
RAT: Pois como digo, sou homem casado.
JUIZ: Vamos ao caso, que isso é escusado.
RAT: Inda vossa mercê não tem ouvido.
JUIZ: Ora dizey.
RAT: E sendo eu marido,
Fuy-me d'aí a pouco para fóra.
Mas que fez a senhora!
Como ella era da herva muito amiga,
Fez-me á reveria uma barriga,
E depois de eu ser vindo, já no cabo
Veiu a parir um filho do Diabo.
JUIZ: E n'isso ha mysterio?
RAT: Acho que me fez n'isto adulterio.
JUIZ: Pois como? adulterio no parir?
RAT: Sim senhor, porque eu em ir e vir
Gastei mais de um anno, etc.
JUIZ: Meu amigo, este caso é muito raro,
Porque nem Baldo, Phebus, Jucio, Claro
Pichardo, nem Valasco
O trazem.
RAT: É mui bom, senhor o chasco.
Pois n'esses só se encerra? Veja Pegas
Que é dos modernos, e não ande ás cegas, etc.

O juiz consulta um Mathematico, um Medico e um Contador, que dão o adulterio por provado; mas a mulher pede revista da sentença, fundada no anexim que diz, bailando: O que perde o mez não perde o anno.

No Entremez *Da vossa farinha, que nanja da minha,* encontra-se uma engraçada anedocta popular. Um moleiro fecha o moinho para ir jantar, mas a mulher diz que não tem em casa vinho, e lembra-se de il-o roubar á adega do padre cura:

MULHER: Quereis vós apostar
Que da adega lho heyde ir tirar?
PASCOAL: Nem vós não ganhareis com isso cacha.
MUL: Vós vereis como logo encho a borracha.
Do que o Cura tem, que é excellente
Sem o elle saber, secretamente.
PASC: Pois isso como? ou de que maneyra?
Ireis para me dar; eu de carreira
MUL: Eide fugir, eis elle á porta chega
Mete-me em casa, eu meto-me na adega.
Encho a borracha, escondo-a na saya,
Elle então me diz: Comadre, saia
Vá para casa que tudo está em paz.
E dentro da borracha o vinho jaz.

Quando o Cura deu pelo logro, correu a casa do Compadre; já estavam comendo e bebendo, e a ladina mete-lhe uma colher de papas pela bocca, entre graçolas equivocas.

O entremez do *Estudante ferrolhado,* pertence ao numero d'aquelles que eram escriptos para se representarem em familia nos divertimentos da noite de Sam João. Um Cura tem uma Sobrinha em casa, e vigia com todos os sentidos, para que ella se não namorisque de um estudante que lhe vae todos os dias dar lição de latim. O estudante não acha meio de falar com Olaya:

Mil voltas ando dando aos sentidos
Para ver meus desejos conseguidos,
E mais me custa descobrir motivos
Que me custa estudar nominativos.
Mas para que é saber falar latim
Se não posso explicar-me a um seraphim, etc.

O Estudante lembra-se de que o tio Padre apenas deixa a sobrinha ir dar esmola a um cego, e propõe ao pedinte a entrega de uma carta á menina:

Estud: Tenho uma carta
De que vós só sereis o portador.
Cego: Ainda não diz tudo, meu senhor;
Porque de cartas ha varias maneiras
Ha carta de seguro e mandadeiras,
Cartas de excommunhão e de marear,
Cartas de propriedade e de jogar,
Cartas de dezafio e de favores...
Estud: Ahi faltam as de amores.
....
Cego: Você quer-me fazer alcoviteiro?
....
Estud: Tam fóra estaes de ser alcoviteiro
Que provo de Cupido sois parceiro,
Que se este Deos é cego por vendado,
Vós Cego, sois Cupido retratado;
Logo d'esta maneira
Não pode a de Amor ser vil cegueira.

Quando o Cego vae resar á porta do cura entrega a carta á menina; pouco depois entra o estudante a dar lição de grammatica, e não quer passar do indicativo presente do verbo Amar. Pouco depois sáe o cura para ir resar as matinas de Sam Pedro, e emquanto o estudante se introduz em caza de Olaya, o cego resa á porta esta parlenda:

Para que possa resar
De Sam Pedro glorioso,
Me dê o divino Espirito
De sua graça o soccorro.
A este apostolo sagrado
Escolheu Christo entre todos
Os discipulòs por cabeça
De seu collegio mimoso.
Foi pontifice da Egreja
E teve em Roma seu thesouro
Onde foi obedecido
Governando o mundo todo.
Entregou-lhe logo as chaves
Fazendo-o tão poderoso
Que pode fechar e abrir
Do céo portas e ferrolhos.

O cura suspeitando que o estudante lhe está em casa, fecha-o á chave, e manda depois o Alcaide abrir a porta; n'isto saem os amantes:

SOBRINHA: Para que he fazer tanto arruydo
Se eu venho aqui já com meu marido,

O entremez acaba com bailes e cantigas; com mais intriga e mordacidade, estava aqui um *Barbeiro de Sevilha*, tirado dos costumes peninsulares. Esta eschola da *Musa Entretenida* durou até aos principios do seculo XIX, como vêmos pelos Entremezes de Carvalho.

CAPITULO III

As Operas portuguezas do Judeu

Vida intima de Antonio José da Silva, tirada do processo do Santo Officio. — Influencia das Operas italianas na forma das suas Comedias. — Operas no reinado de Dom João v, de 1712 a 1735. — Elemento lyrico nacional das *Modinhas*, aproveitado por Antonio José. — Opinião artistica de Lord Beckford sobre o caracter das *Modinhas*. — Origem popular da Opera *Vida de Dom Quixote*. — Como Antonio José descreve a falta da noção de justiça no seu seculo. — Combate o ergotismo e as Theses monasticas na Opera *Esopaida*. — A sensualidade de Dom João v symbolisada no Jupiter da Opera *Amphitrião*. — Gritos da natureza e protesto contra a prepotencia fanatica. — A sociedade elegante de Lisboa e as *Guerras do Alecrim e Mangerona*. — O fidalgo pobre e os Medicos. — Descripção dos martyrios e torturas moraes que Antonio José soffreu na Inquisição. — O Cavalheiro de Oliveira. — Eschola de Antonio José continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha. — O espirito religioso condemnou a eschola de Antonio José.

Antonio José da Silva, mais conhecido na tradição popular pelo nome do *Judeu*, representa na historia do Theatro portuguez o primeiro esforço para levantar a comedia da estreiteza acanhada dos divertimentos dos bonifrates, e fazel-a competir com a magnificencia da Opera italiana, que explorava o genio perdulario de Dom João v. Era uma empreza audaciosa, no reinado aterrador do Santo Officio; Antonio José sabia fazer rir a multidão, e por esse facto tornou-se criminoso: a gargalhada acordava o povo do medonho pezadello dos inquisidores, e estes entenderam que merecia a morte aquelle que ousava distrahir as imaginações do assom-

bro funereo dos Autos de fé. Era preciso procurar-lhe um crime, inventar um pretexto para descarregar sobre o poeta a espada flammejante do fanatismo, vingar sobre elle a divida em aberto deixada por Gil Vicente. As Comedias de Antonio José só podem ser bem comprehendidas conhecendo-se a sua vida intima; a sua naturalidade influiu poderosamente na revolução que encetou, no modo como introduziu no theatro o elemento lyrico nacional chamado a *Modinha*. Á desgraça d'este poeta devemos hoje o conhecer todas as circumstancias da sua vida, exaradas nos processos do Santo Officio, que desde 1821 se acham recolhidos no archivo da Torre do Tombo. A morte d'este homem é a mais cruenta violação da justiça em nome de Deos; é o grito eterno da victima arremeçada á força ao ventre de Molloch; é a pagina negra do evangelho e um argumento solemne para o atheismo.

Antonio José da Silva nasceu na cidade do Rio de Janeiro, de uma familia de antigos judeus baptisados á força e mandados colonisar as novas descobertas de além-mar; foram seus paes o advogado João Mendes da Silva, e Dona Lourença Coutinho; viu a luz a 8 de Maio de 1705. Eram seus avos paternos André Mendes da Silva, e Maria de...? nados em Portugal e falecidos no Brazil; pelo lado materno eram seus avós Balthazar Rodrigues Coutinho, natural do Rio de Janeiro, e Brites Cardosa, natural de Lisboa, egualmente falecidos no Brazil. Antonio José teve dois irmãos, como se pode inferir, mais velhos do que elle, André que em 1726

era solteiro, e Balthazar Mendes, que era casado com Antonia Maria, de quem tinha já um filho. Eram seus tios paternos, Bernardo Mendes, christão novo, André e Luiz Mendes, naturaes do Rio de Janeiro, tendo já a este tempo falecido o ultimo em Lisboa; eram suas tias Apollonia de Sousa, Josepha da Silva, Isabel Corrêa, e Anna Henriques. Pelo lado materno eram seus tios o medico Diogo Cardoso, Manoel Cardoso, Isabel Cardosa, Branca Maria, Maria Coutinho, Jeronyma, e Francisca Coutinho. Não citamos aqui os primos, mas de todos estes reza o processo que estiveram presos na Inquisição, á excepção de André Mendes, seu tio paterno, e de Jeronyma, sua tia materna. Este facto nos dá a entender que a familia e parentella de Antonio José era rica, porque era composta de advogados, medicos, negociantes, e de outros que não tinham officio, em rasão da sua abastança. Isto explica a rasão porque foram sempre tão perseguidos pelo Santo Officio, que em 1726 dizia de seus tios maternos, Diogo Cardoso e Manoel Cardoso, que «moraram em Lisboa, mas ausentaram-se não se sabe para onde.» A todos estes precedentes accrescentava Antonio José da Silva o mau sestro de ter talento, crime imperdoavel em todo o que não fosse tonsurado.

Vivia Antonio José descuidado e ainda nos brincos da infancia, com sete annos de edade, quando a 10 de Outubro de 1712, entraram os familiares do Santo Officio em sua casa para prenderem Lourença Coutinho sua mãe, por culpas de judaismo. Se nos lembrarmos

que no tempo em que o governo hespanhol andava em guerra nos Paizes Baixos, manteve no interior a paz á custa das atrocidades do Queimadero, facilmente se explica a repentina perseguição que acabava de caír sobre os chamados christãos novos que com o seu genio industrial exploravam as riquezas do Brazil. O governo portuguez, dirigido pelos inquisidores, quiz fazer sentir o vigor da sua auctoridade, dispersando as pobres familias que para ali arrojára tempos antes, e não deixando pelo terror que germinasse a minima ideia de independencia. A Europa andava então em grandes guerras. Egual plano seguiu tambem o Marquez de Pombal, inventando conspirações e immolando os que falavam em liberdade, para manter por mais tempo a colonia que estava pela natureza destinada a desmembrar-se.

Talvez ainda no anno de 1712, ou mais naturalmente no principio de 1713, Lourença Coutinho veiu remettida para os carceres da Inquisição de Lisboa, d'onde saiu penitenciada no Auto de Fé de 9 de Julho d'este mesmo anno. O advogado João Mendes da Silva viu-se d'este modo forçado a mudar-se com sua familia para Lisboa, sujeitando-se ás eventualidades de um julgamento secreto. Depois de toda esta immensa perturbação, Lourença Coutinho, segundo a terminalogia inquisitorial, saiu *reconciliada*. O processo declara que Antonio José veiu para Lisboa com 8 annos de edade, portanto em 1713; seu pae continuou a exercer a profissão de advogado, tendo em sua companhia os outros dous filhos An-

dré, e Balthazar que estava casado com Antonia Maria, tambem fluviense, de quem tinha já um filho em 1726. Os primeiros annos da vida de Antonio José decorreram sobre a pressão d'estes grandes terrores, e isto explica a feição do seu genio comico, filho do instincto da revolta, que provoca a macaqueação, o sarcasmo e a parodia.

Depois da permanencia em Lisboa, decorreram treze annos sempre em sobresalto á espera que das trevas saisse a garra diabolica do Santo Officio para levar de uma vez para sempre a alegria d'esta familia. Dentro d'este periodo começou Antonio José a frequentar os estudos de Coimbra. De repente, é pela segunda vez presa sua mãe, e entregue aos carceres do Santo Officio a 8 de Agosto de 1726; d'esta vez a ordem infernal comprehendeu tambem o pobre Antonio José, que apenas contava vinte um annos, e frequentava Coimbra, e aonde teria por maximo crime escripto alguns versos. A ordem que o mandava prender pela primeira vez era datada de 7 de Agosto de 1726, sendo agarrado pelo Conde de Villar Mayor, que o entregou ao alcaide Fernando Cardoso. Foi-lhe nomeado para curador o beneficiado Filippe Nery no mesmo dia da prisão. A 16 d'Agosto começou o interrogatorio pelo Inquisidor João Alves Soares, que encetou as suas perguntas obrigando-o a que confessasse os bens de raiz que possuia! Ou a cultura que alcançara em Coimbra ou o seu genio malicioso e ironico, fez com que Antonio José se eximisse a tão infame pergunta, respondendo que era filho familia, e que

apenas possuia a roupa de seu uso. No processo apparecem frivolidades em que fundamentam o crime de judaismo; allegam os inquisidores por confissões extorquidas na tortura, que Antonio José fôra em 1721 induzido por sua tia D. Esperança, viuva de Diogo de Montarroyo, para seguir a lei de Moyses, desculpando-o d'este modo d'elle ter querido seduzir uma criada; que ouvindo o prégador no Convento de Sam Domingos em Junho de 1726, se arrependera e voltára ao christianismo; finalmente accusavam-no de ter relações com seu primo João Thomaz, estudante de medicina, e com a irmã d'elle, Brites Eugenia; e até com os seus proprios irmãos André e Balthazar. Todas estas pessoas se achavam egualmente prezas: João Thomaz fôra prezo no primeiro de Agosto, Balthazar Rodrigues a 22 do mesmo mez; no libello passado a 22 de Agosto é Antonio José declarado Apostata, hereje, ficto, falso, confitente, diminuto e impenitente, incorrendo em pena de excommunhão maior, e confiscação de todos os seus bens. A 3 de Septembro é forçado a novas confissões; a 4 de Septembro o Promotor requer para que se lhe dê conhecimento das provas das suas culpas; a 7 de Septembro novas confissões; a 9 de Septembro requer o Procurador notificação ao réo d'outras provas; a 12 de Septembro Antonio José dá contradictas ás testemunhas e declara que o seu delator Luiz Terra Soares é seu inimigo, porque lhe impedira o casar com uma prima sua, pelo defeito de ser filho de um pescador. A 18 de Septembro passou a Inquisição ordem para que este po-

bre rapaz de vinte e um annos fosse posto na tortura; ordem infame assignada por João Alvares Soares, Manoel de Almeida Carvalho, Dom Diogo Fernandes de Almeida, João Paes do Amaral, Fr. Domingos de Sam Thomaz, Antonio da Silva Araujo, e Dom Francisco de Almeida. Foi posto a tormento a 23 de Septembro, saindo penitente no Auto de Fé celebrado na egreja de Sam Domingos a 15 de Outubro de 1726, com a condicção de ser doutrinado.

Sua mãe D. Lourença Coutinho continuou a jazer no carcere, transferida, passados dois annos, a 12 de Maio de 1728 para os carceres secretos; a 3 de Septembro de 1729 foi metida a tormento esperto, saindo penitente no Auto de Fé de 16 de Outubro de 1729.

Foi certamente no intervallo que vae de 1727 a 1733 que Antonio José da Silva fez a sua formatura em Direito na Universidade de Coimbra, vindo depois advogar em Lisboa, no escriptorio de seu pae. A Inquisição continuava a farejar o sangue d'esta desgraçada familia. Antonio José apaixonou-se por sua prima Leonor Maria de Carvalho, natural da Covilhã, que, como elle, tambem andara pelos carceres tenebrosos do Santo Officio, havendo sido presa em Salamanca a 18 de Novembro de 1725, e depois em Valhadolid a 8 de Dezembro do mesmo anno, passada dos careceres medios para os secretos em 29 de Julho de 1726, saindo reconciliada por culpas de judaismo no Auto de Fé celebrado na egreja de S. Pedro de Valhadolid a 26 de Janeiro de 1727, vindo depois solta para o desterro na

villa de Bergudino, a 5 de Septembro de 1727. Estas circumstancias explicam o amor, nascido mais da compaixão mutua, que levou Antonio José a casar-se com Leonor de Carvalho. No Auto em Castella perdera Leonor sua mãe Anna Henriques que morreu na fogueira, e o seu desterro foi por outo annos e para outo legoas arredado de Valhadolid; seu pae Simão Carvalho, era negociante estabelecido na Covilhã, aonde morreu. Em 1734 voltou Leonor de Carvalho para a Covilhã, e habitava na Fabrica real dos Pannos, com sua irmã Anna; o seu casamento com Antonio José foi entre 1734 e 1735, como se deduz do processo que a dá casada em 1737 havia dois para tres annos. Leonor de Carvalho contava então vinte dois annos de edade, tendo como se deduz nascido em 1712.

Antes porém do seu casamento, Antonio José começou a escrever para o Theatro; circumstancias fataes despertaram o seu genio dramatico. Influenciado talvez pelos divertimentos escholares na Universidade, aonde os Jesuitas continuavam a representar Tragicomedias, coincidiu a sua volta para Lisboa pelo tempo em que o Hospital de Todos os Santos, usando ainda do privilegio exclusivo das comedias, despediu o celebre actor Antonio Rodrigues (1) e a sua Companhia, na esperança de que viria o comico Garcez, com a sua Companhia que era esperado de Valença. Sobre esta intriga escreveu Thomaz Pinto Brandão uma comedia

(1) Vid. supra, cap. I, p. 8.

bastante engraçada. Garcez não veiu, e o theatro portuguez, então occupado pelos actores hespanhoes, ficou deserto. Os emprezarios volveram-se ás antigas collecções de autos do seculo XVII, mas a sua pequeneza e falta de acção só se prestava a ser desempenhada por bonifrates.

Antes de 1733 escreveu Antonio José a comedia *El Prodigio de Amarante, San Gonçalo, Amor vencido de amor,* zarzuela epithalamica nas bodas dos Principes do Brazil, e os *Amantes de escabeche,* sob a influencia do theatro hespanhol. Os Entremezes da *Musa Jocosa,* de Nuno Nisceno Sutil, misera continuação da *Musa Entretenida,* começaram a ser representados em theatrinhos particulares, e é de crêr que estes divertimentos exercessem alguma acção sobre Antonio José; na alludida collecção apparece um *Entremez de Dom Quixote,* assumpto tratado pela primeira vez dramaticamente, e por onde Antonio José da Silva se estreou no theatro do Bairro Alto no mez de Outubro de 1733 com a Opera *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pansa.* Além das causas citadas accrescem mais duas: o conhecimento das Operas italianas, cantadas nos Paços de Dom João V, e a lembrança das *modinhas* brazileiras, de que Antonio José fez um elemento essencial das suas composições dramaticas. A *modinha* é uma creação musical do genio portuguez; á medida que esta fórma se ía obliterando nas classes elevadas, foi ficando privativa dos costumes populares, como vêmos na *Vida de Manoel Machado de*

Azevedo. O mesmo succedeu com a festa do Espirito Santo. No principio do seculo XVII as cantatas e serenatas italianas corromperam a originalidade da *Modinha*; deu-se então o mesmo facto que já mostramos com o romanceiro popular: assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição epica do tempo dos colonisadores, quando já em Portugal se extinguiam os cantares cavalheirescos, tambem no Brazil se conservou a *modinha*, levada para alí pelos negociantes e colonos, e do Brazil a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio José da Silva, que abandonára a patria aos oito annos de edade e achava n'essas cançonetas uma recordação da infancia.

Na Carta VIII, de Lord Beckford, escripta de Portugal em 1787, descreve-se o uso das *modinhas brazileiras* em Lisboa: «N'uma janella... divisamos as duas formosas irmãs Lacerdas, damas de honor da Rainha, acenando com as mãos a convidar-nos: era incentivo bastante para galgarmos vastos lanços de escadas até o seu aposento, que se achava atulhado de sobrinhas, sobrinhos e primos, apinhando-se em torno de duas jovens mui elegantes, as quaes, acompanhadas de seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, e de olhos verdes, garganteavam *modinhas brazileiras*.

«Quem nunca ouviu este original genio de musica, ignorará para sempre as mais feiticeiras melodias que tem existido desde o tempo dos sybaritas. Consistem em languidos e interrompidos compassos como se faltasse o folego por excesso de enlevo, e a alma anhelas-

se unir-se a outra alma identica de algum objecto querido. Com infantil deslexo insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear o leite, e o veneno da sensualidade vae calando no mais intimo da existencia: pelo menos assim succede áquelles que sentem o poder dos sons harmoniosos; porém não respondo n'este caso pelos animaes do norte phleugmaticos e duros de ouvido.

«Uma ou duas horas correram quasi imperceptivelmente no deleitoso delirio que aquellas notas de sereia inspiravam, e não foi sem magoa que eu vi a companhia dispersa, e o encanto desfeito. As donas do aposento, tendo recebido aviso para assistirem á cêa de S. M. fizeram-nos uma mesura com o maior donaire e desappareceram.» Lord Beckford falava como amador; ouçamos Stafford, como theorico, na sua *Historia da Musica:* «O povo portuguez possue um grande numero de arias lindissimas e de uma grande antiguidade. Estas arias nacionaes são os *lunduns* e as *modinhas*. Estas em nada se parecem com as arias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguezas simples, nobres e muito expressivas. É para sentir que os compositores portuguezes abandonem o estylo da sua musica nacional para adoptarem a maneira italiãna.» (1)

(1) Trad. franceza, p. 265. Citada pela primeira vez pelo snr. Joaquim José Marques, *Jornal do Commercio*, 5167.

No talento de Antonio José não foi extranha a influencia da Opera italiana, admittida na côrte por D. João v; pelo seu nascimento Antonio José não podia frequentar o paço real para assistir aos espectaculos novos, mas tinha o Theatro do largo da Trindade, aonde Pagheti apresentava ao publico bastantes Operas. Citaremos os librettos antigos que temos encontrado, de peças representadas no periodo em que Antonio José se desenvolvia. De 1721 apparece a *Cantata pastorale, serenata da cantarse nel giorno di S. Giovani evangelista nel reggio palazzo de Giovano quinto, Ré de Portogallo.* No anno de 1723 se representou *Le Ninfe del Tago, serenata fata cantare il di 27 de Decembre de 1723 nel real palazzo de Lisbona per il nome della Real Maestá de Giovani V, rè de Portogallo.* Ao anno de 1726 pertence o *Drama Pastorale, da cantarse nel reggio palazzo il fortunato giorno trent' uno di Marzo in cui annualmente si celebra l'insolita nascita della signora Infanta di Spagna D. Marianna Vittoria,* etc. Ao anno de 1728 pertence *Gli sogni amorosi, serenata a sei voci, fatta cantare nel real Palazzo de Lisbona, li 22 Ottobre 1728 per Gli anni felicissimi della sacra real Maestá di Giovani V, Rè di Portogallo.*

Depois d'estes ensaios de Serenatas e Cantatas, encontramos em 1733 *La Pazienza di Socrate, drama comico da cantarsi nel Carnavale di quest' anno nel Real palazzo de Lisbona.* Ao anno de 1735 pertence *La finta Pazza, drama per musica, da representarse nel Carnavale di quest' anno 1735 nel palazzo reale di Lisbona, posto in muicas da Francesco Antonio d'Al-*

meida. Ao anno de 1736 pertence a *Risa di Democrito dramma per musica da representarse nel Carnavale di questi anno 1736 nel palazzo reale di Lisbona.* Na occasião da promoção de D. Thomaz de Almeida ao patriarchado de Lisboa, em 1738, cantou-se no seu palacio a serenata *Le Virtu Triomphanti.*

Até aqui temos visto os elementos que poderiam crear no seio da aristocracia portugueza o gosto pelas representações musicaes; agora examinemos se Antonio José poderia conhecer as composições lyricas, que se representavam na Academia da Praça da Trindade. No anno de 1735 encontramos um libretto intitulado *Farnaces, drama em musica, para se representar em Lisboa na Salla da Academia da Praça da Trindade no anno de 1735, dedicado á nobresa de Portugal.* Ao anno de 1736 pertence *Alexandro nell' Indie, dramma per musica, da representarse in Lisbona nella Salla dell' Academia alla Piazza della Trinitá, anno de 1736,* tambem *dedicado á fidalguia de Portugal.* Traz as seguintes declarações: «A poesia é do Senhor Abbade Pedro Metastasio, Poeta de Sua Magestade Cesarea e Catholica. — A musica é toda nova do Senhor Caetano Maria Schiassi de Bolonha, Musico de S. A. S. o Senhor Principe Darmstat; e academico philarmonico. — A pintura da Sala e das Scenas é invenção e desenho do famoso architecto o senhor Roberto Clerici, italiano, Pintor do Serenissimo Senhor D. Antonio Farnese Duque de Parma e Placencia, já defuncto.» N'este drama representaram Elena Paghetti, que fez de

Cleofide; Caetano Valetta, que fez de Poro; Angela Adriana Paghetti, que fez de Erissena; Domingos José Galletti, que fez de Alexandre; Alexandre Veroni, que representou de Gandarte; e Felix Checcaci, que representou de Timagene. Depois da Opera representou-se O *Marido jogador*, formado de tres entremezes italianos.

No anno de 1737 representou-se a *L'Olimpiade* drama para musica, letra de Metastasio, pela mesma companhia da Sala da Praça da Trindade, aonde estava ainda o celebre decorador Roberto Clerici. N'este mesmo anno representou-se a Opera *Siface*, musica de Leonardo Leo, e decorações de Clerici; na companhia apparecem dois nomes novos Theresa Zanardi e Carlos Passarini; o baile era desempenhado por Bernardo Gavazzi e Gabriel Borghesi. Circumscrevemo-nos ao periodo dentro do qual se desenvolveu o genio de Antonio José.

Agora vejamos se na realidade existiam no entremez de Nuno Nisceno Sutil alguns elementos para Antonio José se aproveitar na *Vida do Grande Dom Quixote.*

O entremez de *Dom Quixote* compõe-se das figuras seguintes: o Cavalleiro da triste figura; Sancho Pança, Vendeiro, Maritornes, Rufina, Maese Pedro, Um Diabo, Musicos. É escripto em hespanhol, em verso de redondilha. A primeira scena passa-se entre o Estalajadeiro e Maritornes, que sáe ralhando com os criados por se levantarem tão tarde; n'isto apparece o titerei-

ro Mestre Pedro com a sua companhia, os bonifrates Brasconel, El rey Marsilio, Carlos Magno, Montesinhos, Gayfeiros, Armisendra, o Macaco, etc. O Estalajadeiro fica contente com a visita, e prepara-se para ter na taberna um dia de rega-bofe, quando lhe surge Dom Quixote acompanhado do seu escudeiro Sancho. O Estalajadeiro desconfia d'estes freguezes, principalmente depois de Dom Quixote lhe haver rasgado uns odres de vinho persuadido que eram gigantes. Pela sua parte mestre Pedro, lembra-se de que foi elle tambem que espantou o seu macaco, e lhe espatifou os titeres, para evitar que Melisendra não fosse raptada por Gayfeiros. N'esta situação o Vendeiro lembra-se de pregar uma peça ao Cavalleiro da triste Figura, e manda que Maritornes e Rufina se vistam de damas, para apparecerem como encantadas n'aquelle castello. Em quanto os criados se recolhem para se mascararem, o Vendeiro fala aos viajantes que ainda estão da parte de fóra da tenda:

Quien à la puerta encantada
del Castillo está batiendo? etc.

Logo que os aventureiros entram, apparecem-lhes Maritornes e Rufina, mascaradas, cantando e pedindo que as libertem do cativeiro. Os dois campeões procuram animar-se para a luta, e quando íam investir cada um pela sua parte, da banda de Dom Quixote sáe um touro, e da de Sancho um Demonio, com azurragues.

Sancho deixa-se caír no chão ás primeiras pancadas; o touro investe contra Dom Quixote, que grita:

O valiente Montesiños
Valme aora en este aprieto.
. . . .
O valeroso Gayfeiros,
Richarte de Normandia,
Dulcinea en estes dias
Donde estan tus desafueros.

Os dois defensores das damas ficam estendidos no chão olhando um para o outro. Sancho pergunta o que seria aquillo? responde Dom Quixote, que se não tivesse cahido no chão nada seria; e pensa que tem quebradas dez costellas. No fim d'este logro apparece Maritornes nos seus trajos de criada, e revelando-lhes o logro em que caíram:

Pues de aquesta suerte amigos
Se castigan mentecaptos
Y andantes Caballeros;
Pero porque aora quede
Nuestra burla con capricho
Hagamos todos un Bayle...

Entram os galans e as duas damas dansando e cantando, e apesar de moído dos ossos, Dom Quixote tambem toma parte na corêa:

1.ª Dama: Entre todos los gustos
Qual es mas bueno?
D. Quix: Aquel que mas agrada
A los discretos.

1.º GALAN: De las fiestas alegres
Qual es mas linda?
D. QUIX: La que dá mas motivos
Para la risa, etc. (1)

Foi esta a primeira vez que a historia de Dom Quixote se tratou no theatro; é possivel que Antonio José conhecesse a *Musa Jocosa,* ou que visse representar este entremez já nos theatros publicos de bonifrates, já em divertimentos particulares. O Entremez era quasi todo cantado, como se vê desde que as damas encantadas apparecem em scena; e termina com um bailado e canto ao mesmo tempo. Antonio José na sua Opera deu um grande desenvolvimento a esta parte introduzindo no Theatro o elemento nacional das *Modinhas.*

O pensamento geral seguido por Antonio José é o mesmo do entremez alludido, mas com infinita graça e com novas peripecias que honrariam o proprio Cervantes. Na *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha,* a acção começa por um segundo cyclo de aventuras que o Cavalleiro da triste Figura enceta depois de se restabelecer de uma doença; Simão Carrasco tenta dissuadil-o d'essa loucura, mas receiando exacerbar-lhe a mania, vae por meios indirectos, e serve-se do mesmo expediente do Estalajadeiro do entremez, empulhal-o para o desilludir. Como o encantamento da Maritornes e de Rufina, apparece tambem aqui a Dulcinéa e a

(1) *Musa Jocosa*, p. 176 a 199.

Condessa de Trifalde; tambem apparece o Diabo e um leão, que no entremez era um touro.

Estas pequenas circumstancias em nada tocam o genio inventivo de Antonio José. Esta Opera é uma satyra aos costumes do seculo XVIII; o poeta refere-se a successos contemporaneos. Quando o Barbeiro vem fazer a barba a Dom Quixote, este exige-lhe novidades, como proprias de homem do seu officio; responde o Barbeiro: «Senhor Dom Quixote, novidades não faltam. Dizem que o Turco vem com uma armada poderosa assolando os mares, e os Principes todos procuram fazer-lhe guerra offensiva e defensiva, para o que já em Biscaya se prepára uma grossa armada.»

Depois de nos orientarmos na realidade, comprehende-se esta acre censura aos poetas do principio do seculo XVIII, fradalhões, desembargadores, academicos que rebaixavam a poesia ás fórmas convencionaes e ôcas com que celebravam as suas publicações, com que panegyricavam os principes, servindo-se de um vocabulario mythologico sem sentido. Eis a scena: desce a Musa Caliope em uma nuvem, e pede a Dom Quixote que vá ao Parnasso, aonde Apollo «se acha cercado de huns Poetas maledicos que o querem despojar do Throno; e juntamente para reformar a Poesia, que se acha quasi arruinada...» Antonio José pressentia o trabalho vão da Arcadia, ou a protecção faustosa e esteril de Dom João V? Logo que Dom Quixote entra no Parnasso, brada-lhe Apollo: «Que boa hora venhas, valente Dom Quixote, que só a tua espa-

da me póde segurar o throno e o laurel: vem, vem a vingar-me d'estes poetasinhos, que sem mais armas que a sua presumpção, querem não só competir com o meu plectro, mas ainda intentam despojar-me do Parnasso; e como as armas e as letras são tão fieis companheiras, quero-me valer das tuas armas, para a restauração de minha sciencia;... *D. Quix.:* Diga-me, Senhor Apollo, e como se chamam os poetas que tanto o perseguem? *Apollo:* Essa é a desgraça, que os poetas que me perseguem não são de nome; e comtudo cada um cuida que é mais do que eu mesmo. *Sancho:* Senhor, não se meta a brigar com os Poetas, que são peores que gigantes; veja v. m. que elles trazem um exercito de dez mil Romances, quatro mil Sonetos, Duzentas decimas, outenta Madrigaes, e um esquadrão de Satyras volantes em Sylva que arranha; veja bem em que se mete.» Sem o saber Antonio José estava acordando odios na alma rancorosa dos tonsurados, que então monopolisavam a poesia. Como Antonio José descreve a Justiça n'este seculo do despotismo! Na scena IV da parte segunda da Opera, Sancho explica: «Sabei primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada, e que tal mulher não ha no mundo, nem tem carne, nem sangue... porém como era necessario haver esta figura no mundo para meter medo á gente grande, como o papão ás crianças, pintaram uma mulher vestida á tragica, porque toda a Justiça acaba em tragedia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga, e que metia um olho por outro; e como a Justiça havia de saír direita, para não se

lhe enxergar esta falta, lhe cobriram depressa os olhos. A espada na mão, significa que tudo hade levar á espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os doutores que falam n'esta materia não declaram se era espada colobrina, loba ou de soliga; mas eu de mim para mim entendo que d'esta espada a folha era de papel, os terços de infanteria, os cópos de vidro, a maçã de craveiro, e o punho secco; na outra mão tinha uma balança de dois fundos de melancia, como a dos rapazes; não tem fiel nem fiador, mas comtudo dá boa conta de si, porque esta moça se não tem quem a desencaminhe, é mui sisuda.» Era assim que o povo comprehendia a justiça depois do despotismo de Pedro II e de Dom João V; o poeta tinha rasão para falar d'este modo depois das immensas desgraças da sua familia começadas em 1713 e continuadas em 1726. Esta scena do mais ironico desespero em que a justiça desce até se confundir na mais crassa materialidade, foi impressa avulsa em 1774 com o titulo *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos,* popularisando-se assim na immensa collecção dos entremezes de cordel. Depois de se conhecer as desgraças que até aos vinte um annos de edade Antonio José soffreu no Santo Officio, que verdade se encontra n'este dito de Sancho: «He tal a vontade que tenho de fazer justiça, que logo me sóbe a colera uma mão travessa pelo espinhaço acima, de sorte que se me não advertir que ainda se não tinha dito quem era o delinquente, era eu capaz de mandar en-

forcar a vós Meirinho, que era a pessôa mais prompta que aqui tinha mais á mão de semear.»

Depois d'estes gritos da consciencia, contra a violação da natureza, como poderia ser a graça, a *vis comica* de Antonio José? Elle tem-na, em grau altissimo, mas cheia de equivocos e obscenidades, de chulices, de parodias sarcasticas; isto levou-o a inventar a scena que despertava tanto riso em Bocage, aquella em que Dom Quixote imagina que os Encantadores transformaram a sua Dulcinéa em Sancho Pança. «*D. Quixote:* E se bem reparo agora nas feições d'este Sancho, lá tem alguns laivos de Dulcinéa; porque sem duvida Sancho ás vezes o vejo com o rosto mais afeminado, que quasi me persuado está Dulcinéa transformada n'elle. *Sancho:* Ainda esta me faltava para ouvir, e que aturar. Que diz, Senhor? Está louco? com quem fala vossa mercê. *Quix.:* Falo comtigo, Sancho fingido, e Dulcinéa transformada... Saberás que os encantadores tem transformado em tua vil e sordida pessoa a sem igual Dulcinéa; vê tu, Sancho amigo, se ha maior desaforo, se ha maior insolencia d'estes feiticeiros, que em mascarar o semblante puro e rubicundo de Dulcinéa com a mascara horrenda de tua torpe cara?» Esta situação é originalissima, e o proprio Antonio José dá a entender que escapou a Cervantes; diz Sancho: «Cuido que nem na Vida de Vossa Mercê se conta semelhante desaventura.» Sancho procura dissuadil-o d'aquella illusão, mas insiste Dom Quixote: «Quanto mais te desconjuras, mais te inculcas que és Dulcinéa;

deixa-me beijar-te os atomos animados d'esses pés, já que me não permittes tocar com os meus labios o jasmim d'essa mão.» A graça d'esta scena augmenta ainda se nos lembrarmos que no tempo de Antonio José a Inquisição era implacavel, depois do crime de judaismo, contra o da sodomia. É impossivel, apontar todos os lances chistosos sem reproduzir as scenas á maneira do bom Costa e Silva. Por esta primeira estreia no theatro do Bairro Alto, mostrou Antonio José que lhe estava destinada a missão de Gil Vicente; mas se a morte do primeiro athleta foi nas trevas, a d'este hade ser na fogueira.

No anno de 1734 casou Antonio José com sua prima Leonor Maria de Carvalho, que residia na Covilhã, e com quem tinha já relações amorosas, se dermos credito ás infames delatações das testemunhas do seu processo, principalmente a uma tal Maria de Valença, que dizia haver ella abortado antes de casar. Antonio José continuou a viver no Bairro Occidental, e advogava no escriptorio de seu pae; é natural, que a maior actividade que dedicou á composição dramatica levasse em vista augmentar os recursos de subsistencia. Com o receio da Inquisição, o poeta estava relacionado com pessoas de religiosidade conhecida e que dispunham de certa influencia; mas nada bastava para afastar-lhe a catastrophe que estava imminente sobre a sua cabeça. Além da má interpretação que os tonsurados davam ás suas comedias, o casamento com sua prima Leonor começou a dar azo a poderosas intrigas. Quando Leonor de Car-

valho residia na Covilhã, na Fabrica real dos Pannos, era assentista alí Estevam Soares de Mendonça; tinha este um irmão seu correspondente em Lisboa, chamado Duarte Rebello, o qual por negocios vinha com frequencia á Covilhã.

Duarte Rebello tentou debalde seduzil-a; pela primeira vez introduziu-se em casa de Leonor a pretexto de pedir um copo de agua, mas foi repellido com desaire; quando já se achava em Lisboa, Duarte Rebello fez novas tentativas mandando a torpe Maria de Valença persuadir a pobre Leonor para que se amancebasse com elle. Imagine-se o odio de Duarte Rebello, quando soube do casamento da sua prêza com Antonio José da Silva! Foi depois d'este tempo que começou a diffamação de Maria de Valença. Duarte Rebello procurava vingar-se, e não lhe faltavam os meios, porque a Inquisição acceitava todas as delatações, mesmo a dos filhos contra os paes. De mais, entre os nomes do pessoal da Inquisição n'este tempo, encontra-se um Notario chamado Manoel Affonso Rebello. Não se sabe se teria parentesco com Duarte Rebello, mas este mesmo mysterio torna mais tenebrosa a catastrophe. (1)

Antonio José construia as suas comedias á maneira hespanhola, modificada pelas innovações da aliança do dialogo e das *modinhas;* as suas comedias são geral-

(1) Opinião do meu patricio e amigo Capitão Jacintho Ignacio de Brito Rebello, que compulsou todo o processo de Antonio José, na Torre do Tombo, e me facultou os seus breves mas seguros extractos.

mente divididas em duas partes, que modernamente equivalem a actos; sómente as *Variedades de Proteo,* e *Precipicios de Faetonte* são divididas em tres partes; as *scenas* indicam-se pelas mutações e equivalem ao que modernamente se chama *quadros;* a entrada ou sahida de personagens é indistincta, e apenas notada por uma rubrica. Por este systema, bastante usado no seculo XVIII, era indispensavel para a representação de uma comedia, grande quantidade de machinismos, a que o vulgo chamava *tramoias,* para se executarem as successivas mutações. Dom João V mandara vir varios tramoistas de Italia, e no Theatro da Rua dos Condes entre 1738 e 1739 encontramos os machinistas-scenographos Roberto Clerici e Salvador Colonelli, que vieram para Portugal com a Companhia lyrica das *Paquetas,* como diz Cyrillo, ou Paghetti, cá estabelecidas desde 1735. Pelas rubricas das Comedias de Antonio José, vê-se que o uso das exageradas tramoias usadas nos espectaculos regios influira sobre o gosto do publico.

A segunda Comedia escripta por Antonio José, intitula-se *Esopaida ou vida de Esopo;* sob o titulo se diz ter sido representada no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Abril, de 1734. O poeta deu forma dramatica ás anedoctas que fizeram rir a edade media nos poemas de Isopete e Dialogos de Marculfo; a graça está toda nos continuados equivocos e na desenvoltura com que as côrtes que imitavam a de Luiz XV se deliciavam. N'esta comedia encontrou a Inquisição outro

motivo para concentrar os seus odios contra o desprevenido dramaturgo; na scena III da segunda parte, ha uma satyra mordente ás Theses que se usavam nos conventos, ás quaes ainda allude Diniz no *Hyssope*. O partido clerical não podia perdoar o ridiculo com que o poeta cobria a sua Scholastica:

«Esopo: Ainda que mal preguute, ha aqui Conclusões?
Xanto: Ha uma conferenciasinha; e tu, Esopo, tambem hasde argumentar.
Esopo: Quem defende?
Periandro: Eu defendo tres pontos.
Esopo: Quaes são? eu tambem quero meter o meu bedelho.
Periandro: O primeiro ponto é: *Que o maior indicio do amor é o andar um amante triste.* O segundo ponto é: *Que o amor para ser perfeito hade ser cego.* E o terceiro: *Definir que cousa é amor.*
Xanto: Eu presido; argumente Enio e Periandro.
Enio: Ora contra o primeiro ponto, em que se affirma que o maior indicio do amor é andar triste um amante, argumento assim: A tristeza é indicio do desgosto, o amor é o maior gosto; logo, não póde ser a tristeza indicio de um gosto qual é o amor.
Periandro: *Nego* que o amor seja o maior gosto.
Enio: *Provo:* Se o amor não fôra gosto, todos o aborreceriam, e como todos procuram o amor, logo o amor é gosto.
Periandro: Todos appetecem o amor com vontade livre, *concedo;* com vontade livre, *nego.*
Esopo: Deixo-o agora commigo, que heide baqueal-o: *Faciat mihi decendi veniam, Pater Magistes barbatus*, etc. Se o indicio maior do amor fosse a tristeza, *um tangeretur violam Barbeirus visinhum meum, ad namorandam cachopam; sed sic set,* que a viola é significativo de alegria: *ergo, Barbeiro ad namorandam fregonam non useretur* de cousa alegre.
Periandro: Nego a *menor*, que seja a viola significativo de alegria, pois ás vezes n'ella se tangem sons tristes.
Esopo: *Non potest esse: argumentor ita:* Não haverá barbeiro, que *ad namorandam vel bichancreandam fregonam non tangat oitavado; atqui* que o oitavado he som folgazão; *ergo amor inghichatur* com cousa alegre.

Xanto: *Distingo:* o outavado é som folgazão *ut vulgo* o arrepia, *concedo;* porém se é o outavado molle, *nego.*

Esopo: Tudo o que é molle se arrepia; o cabello se arrepia, por que é molle; *ergo* o outavado molle e o arrepia não se podem separar, por serem *ejusdem furfuris.* Este argumento não tem resposta, assim o diz Galeno: *Omne molle arripiatur*, ou *surripiatur*, como diz a Glosa. — Olhem Vossas mercês, sempre um exemplo acclara muito um calcanhar. Vá fóra de fórma: Se a tristeza fôra significativo do amor, seguir-se-hia, que o burro era a mais amante criatura; pois é certo que não ha animal mais triste, melancholico, e sorumbatico do que o burro; e assim, ou Vossa Mercê me hade conceder que o burro é amante, ou hade negar, que a tristeza não é signal de quem tem amor. *Quid dici ad haec?*

As cabelleiras de todos os fradalhões, desembargadores, e poetastros de todas as academias de Obscuros, Anonymos, Singulares, Generosos, Applicados, estremeceram, eriçaram-se ao ver exposta ao ridiculo das gargalhadas da platea do Bairro Alto a sabedoria que acobertavam com tanto respeito. O catafalco carunchoso da Escholastica da edade media levou aqui o primeiro solavanco, antes das renhidas polemicas de Verney. Antonio José deixou a nú este ridiculo do seu seculo, mas foi este acto de heroicidade um dos que mais contribuiu para a sua morte. Ainda hoje se guardam em todas as Bibliothecas de Portugal um sem numero de manuscriptos com theses academicas como as propostas por Periandro e impugnadas por Esopo.

Apoz esta seguiu-se a comedia intitulada *Encantos de Medea* «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1735. Antonio José achara o gosto da platêa; parecia que lhe despontava

na vida uma aurora de felicidade. Era a calma que precede a grande tormenta. Nos *Encantos de Medeia,* o povo ri-se á custa de um rei ludibriado; os inquisidores não deixariam escapar esta circumstancia, para terem pela sua parte o auxilio do *braço secular*. O mesmo chiste, tirado das situações mais disparatadas e ridiculas, o mesmo desespero de ironias, a promptidão no improviso de respostas picarescas como de um antigo *veterano* ou *pe-de-banco* de Coimbra, ainda a tradição do *Palito Metrico,* apparecem n'esta comedia, que similha uma carantonha na polé.

As *Modinhas* brasileiras converteram-se em *Arias,* e a companhia italiana da Praça da Trindade, protegida pela fidalguia portugueza, não deixaria de conspirar tambem contra este despreoccupado trocista.

O publico achara o seu interprete em Antonio José; seguiu-se logo outra comedia *Amphytrião ou Jupiter e Alcmena,* «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1736.» O Jupiter que se transforma em Amphytrião, para gosar Alcmena, é o symbolo de Dom João v, entrando disfarçado no Convento de Odivellas, ou indo vestido de mendigo beliscar as fidalgas na penumbra da capella do Santissimo Sacramento. Antonio José via todos os pôdres do seu seculo; fez o mesmo que Molière na côrte do Jupiter Luiz xiv, mas faltava-lhe um protector que o defendesse contra a prepotencia dos Tartufos. Não tendo do seu lado mais do que a gargalhada popular, appella para a justiça da natureza, e põe na bocca do Amphi-

trião ludibriado por um Deos estes versos, que alludem á sua primeira prisão no Santo Officio em 1726:

Sorte tyranna, estrella rigosa,
Que maligna influis com luz opaca!
Rigor tão fero contra um innocente!
Que delicto fiz eu, para que sinta
O pezo d'esta asperrima cadeia
Nos horrores de um carcere penoso,
Em cuja triste, lobrega morada
Habita a confusão e o susto mora?
Mas se acaso, tyranna, estrella impia,
É culpa o não ter culpa, eu culpa tenho:
Mas se a culpa que tenho não é culpa,
Para que me usurpaes com impiedade
O credito, a esposa, e a liberdade?

Grito sublime, de quem pede justiça e não a encontra sobre a terra! Estes versos destoam do espirito jovial de toda a comedia; a alma do poeta cansou-se da violencia com que se forçava para fazer rir, e caíu na tristeza insondavel de quem prevê a desgraça que avança fatalmente.

As comedias francezas de Molière começavam a ser conhecidas em Portugal; em uma Carta de Francisco Botelho de Moraes descreve-se a anecdota da representação de *Tartufo*. José da Cunha Brochado, Alexandre de Gusmão e outros amadores do theatro, trouxeram para Portugal a nova fórma comica.

O grande politico Alexandre de Gusmão, que nas suas Cartas revela muitas vezes o lado comico da côrte de Dom João v, tinha o genio da observação, que o levou a tentar a fórma dramatica. O homem que nos des-

cobre o Cardeal Cunha não dar licença prévia para imprimir uma folhinha, sem mandar primeiro riscar as tempestades, os raios e os trovões, no meio dos grandes ridiculos da côrte, tinha o senso commum que lhe dava uma verdadeira superioridade. (1) Propondo a Dom João V uma intervenção politica apresentada por Dom Luiz da Cunha, diz: «Finalmente, falei a El-rei. Seja pelo amor de Deos. Estava perguntando ao Prior da Freguezia — o quanto rendiam as esmolas das Almas, e pelas missas, que se diziam por ellas!» (2) Os costumes de Portugal eram observados unicamente por Alexandre de Gusmão, porque passára grande parte da sua mocidade em Pariz, secretario do Embaixador o Conde da Ribeira; faz-nos lembrar os traços pittorescos de lord Beckford, que achou no seculo XVIII, uma pequena China n'este recanto da Europa. Alexandre de Gusmão frequentou a Universidade de Pariz, e a sua cultura litteraria levou-o ao conhecimento do theatro de Molière; a sua comedia o *Marido Confundido,* é uma imitação de *George Dandin,* talvez escripta durante a sua estada em França, e por tanto antes de 1719. Em uma especie de advertencia que traz esta comedia se lê: «He versão do Francez, mas o Autor de tal modo a transformou e alterou, introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso paiz, que se póde dizer que mais parece original.» Alexandre de Gusmão não teve mais que olhar para os grandes ridiculos de uma sociedade

(1) *Ineditos*, p. 66.
(2) Id. ib. p. 44.

estacionaria; o primeiro acto do *Marido confundido*, é verdadeiramente portuguez pelos costumes, e sobretudo pela graça, tão parecida por vezes com o sainete de Antonio José. No seculo XVIII abundavam no Porto os negociantes hollandezes, como se vê pela *Descripção* do Padre Agostinho Rebello; é tambem na provincia do Minho que ha mais solares e pretenções a pergaminhos e fidalguias; aí está travado o conflicto entre o dinheiro do hollandez Buterbac, e as prosapias de Dona Pabulêa e o morgado de Bestiães. A scena IV do primeiro acto, (1) é de um comico ainda não excedido nos typos de fidalgos de provincia.

O *Marido confundido*, só foi representado em 1737, como se vê pela seguinte advertencia: «Foi posta em scena no Theatro de Lisbôa no anno de 1737 por um actor d'esse tempo Nicolau Felix Feris, para comprazer a Lord Tirawley, que desejava vêr representada uma comedia em portuguez; esse que não era Embaixador, senão Baxá na nossa corte (vergonhosa sujeição) tendo-nos os portuguezes em tão boa conta, que de nós dizia: —Que se póde esperar d'uma nação, metade da qual está pela vinda do Messias, e a outra metade pela d'El-rei Dom Sebastião?» (2) Infelizmente o lord via mais do que o nosso patriotismo; ainda hoje nada ha a esperar. O genio de Alexandre de Gusmão tinha muito que explorar, mas faltava-lhe quem o entendesse.

(1) *Collecção de Varios escriptos*, p. 260 a 271.
(2) Ediç. de 1841, p. 252.
(3) Barbosa, *Bibl. Lusit.*, t. IV, p. 186.

No anno de 1736, perdera Antonio José seu infeliz pae, o advogado João Mendes da Silva, fallecido a 9 de Janeiro; (3) em 1736 imprime a Glosa ao Soneto de Camões: «Alma minha gentil, que te partiste,» e publica a comedia o *Labyrintho de Creta,* em casa de Antonio Isidoro da Fonseca, mas sem declarar o seu nome; esta comedia foi representada no Theatro do Bairro Alto de Lisboa em novembro de 1736. Ainda n'este anno lhe nasceu o primeiro fructo do seu consorcio, uma filhinha chamada Lourença, que de mezes entrou para os carceres do Santo Officio; presa em 5 de Outubro de 1737, sua melher Leonor de Carvalho teve um outro filho já na Inquisição, o que prova haver Lourença nascido no anno de 1736.

A Comedia do *Labyrintho de Creta,* como todas as outras operas de Antonio José, á excepção das *Guerras do Alecrim e Mangerona,* era uma irreverencia contra a mythologia, que os poetas academicos tanto acatavam em suas odes, sonetos, e comparações metaphoricas. Depois de se vêr Jupiter ridiculo, Theseo ou Jason em cuécas, quem poderia tomar a serio estes personagens pavoneados em versos endecasyllabos? A graça de Antonio José, é o que vulgarmente se chama *pilheria,* caracteristica do genio portuguez; faz rir pelo contraste, por ser uma reacção para o bom senso.

Com a imitação dos costumes faustosos da côrte franceza de Luiz xv, por influencia de Dom João v, a sociedade de Lisboa quiz tambem hombrear ou acompanhar a opulencia do monarcha; deram-se todos ao

ridiculo de que fala a Carta de Clenardo: Lisboa tornou-se um solar de fidalgos pobres. As Comedias de cordel atacaram de frente este achaque nacional e hereditario. O sentimentalismo do Paiz de *Tendre,* adoptado nos noivados figurados dos conventos de freiras e dos outeiros poeticos, passára para a sociedade burgueza: o bom pae de familias recolhido na sombra e santidade do lar desde a edade media, fortalecido com o seu catholicismo como barreira insuperavel, viu-se forçado pelas ideias novas a saír com suas filhas á rua, a leval-as ao passeio, a deixal-as encontrar com os *peraltas* e a usarem ramilhetes no peito e quadras bordadas nos lenços, a cantarem *modinhas* á guitarra, a dançarem o *minuete,* a irem á opera do Bairro Alto, em fim a tirar á familia a taciturnidade monastica. Ao menos a devassidão de Dom João V teve isto de bom. A Comedia *Guerras do Alecrim e Mangerona* «que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no carnaval de 1737» é bordada sobre este quadro social; Costa e Silva que estava em condições de recolher as tradições e noticias dos costumes do seculo XVIII, diz que na realidade existiram dois *ranchos* denominados do Alecrim, e da Mangerona, que se formaram nos passeios da sociedade elegante nos verãos de Cintra. Na Comedia de Antonio José se fundamenta esta tradição; quando Dom Gilvaz e Dom Fuas offerecem, o primeiro um ramo de alecrim a D. Cloris, e o segundo um ramo de mangerona a D. Nise, diz o Gracioso, depois de os ter apupado: «vossas mercês perdoem, que eu

não sabia que eram do *rancho* do Alecrim e Mangerona; resta-me tambem que tu, cosinheirinha, vivas *arranchada* com alguma ervinha que me dês por prenda...» A estes costumes novos, chamavam os aferrados ao antigo *Eschola moderna,* como se vêem caracterisados em uma farça d'este titulo; dos *alecrinistas* e *mangeronistas,* diz o gracioso Semicupio: «Calado estive ouvindo a estes senhores da *Eschola moderna,* encarecendo a Mangerona e Alecrim.» Em outro logar explica o velho D. Lansarote a seu sobrinho, o motivo porque D. Cloris e D. Nise andam apaixonadas por estas ervas: «Sobrinho, não extranheis este excesso de minha sobrinha, porque haveis de saber que ha n'esta terra dous *ranchos,* um do Alecrim outro da Mangerona; e fazem taes excessos por estas duas plantas, que se matarão umas ás outras. *D. Tiburcio:* E quer vossa mercê que minhas primas sigam essas parcialidades? *D. Lansarote:* Não vedes que é moda! e como não custa dinheiro, bem se pode permittir. *D. Cloris:* Vossa mercê, como vem com os abusos do monte, por isso extranha os estilos da côrte.»

A Comedia das *Guerras do Alecrim e Mangerona,* representa os costumes da sociedade portugueza na primeira metade do seculo XVIII; foi isto a causa da sua popularidade. D. Lansarote é um mineiro velho e rico, muito cioso de suas sobrinhas D. Cloris e D. Nise; D. Gilvaz e D. Fuas são dois jovens fidalgos pobres, que andando á busca de um casamento rico, encontraram em um passeio estas duas meninas embiocadas,

acompanhadas por uma criada ladina, chamáda Sevadilha.

Os dois mancebos não podendo seguir as duas meninas que se receiavam do tio, apenas alcançaram como penhores do seu affecto, D. Gilvaz, um ramo de alecrim, e D. Fuas, um ramo de Mangerona. O primeiro tem um criado espertalhão, chamado Semicupio, que por suas astucias chega a lograr o velho tio, e a consentir no casamento das meninas. D. Lansarote tencionava casar uma das sobrinhas com D. Tiburcio, seu sobrinho, e metter a outra freira. Para lograr estes planos Semicupio corre as aventuras mais audaciosas, sempre com expedientes imprevistos com que se salva. Dom Lansarote, como os fidalgos de que fala Clenardo, tambem se sustenta de rábanos, e Semicupio, como o escudeiro Ayres Rosado, ou como o capellão da *Farça dos Almocreves*, ou como o creado velho do *Fidalgo aprendiz*, nunca vê cruzes ao dinheiro de seu amo. N'esta Comedia Antonio José ridicularisa altamente os medicos empiricos, que mais curavam com textos latinos do que com drogas; a eschola da *Polyanthea* ou da *Atalaya da Vida* levou pela primeira vez um bom empurrão. Antes de Molière, já o nosso Gil Vicente encetára a obra na farça dos *Fysicos*. Ouçamos Antonio José; *Semicupio* (fingindo de Medico)...: Ora diga-me, que lhe doe? *Dom Tiburcio:* Tenho na barriga umas dores mui finas. *Simic:* Logo as engrossaremos; e tem o ventre tumido, inchado e pullulante? *D. Tib:* Alguma cousa. *Simic.:* Vossa mercê é casado ou sol-

teiro? *Dom Tib.:* Porque, senhor Doutor? *Simic.:* Porque os signaes são de prenhe. *D. Lansarote:* Não, senhor, que meu sobrinho é macho. *Simic.:* Dianteiro ou trazeiro? *D. Lansarote:* Ui, senhor Doutor! Digo que meu sobrinho é varão. *Simic.:* De aço ou de ferro? *D. Lans.* He homem, não me entende? *Simic.:* Ora acabe com isso; eis aqui como por falta de informação morrem os doentes; pois se eu não especulára com miudezas, entendendo que era macho lhe applicava uns cravos, e se fosse varão umas limas, e como já sei que he homem, logo veremos o que se lhe ha de fazer. *Dom Lansarote:* Eis aqui como gosto de vêr os Medicos, assim especulativos.» Os abusos da auctoridade judicial tambem se acham aqui verberados; Antonio José da Silva era um revolucionario como Beaumarchais; faltava-lhe a educação artistica, que suppria com a intuição da alma popular. Escrevendo para actores despreziveis, borrachos e sem eschola, e para uma sociedade desmoralisada pela desenvoltura de Dom João v, muito fez elle em arrancar estes gritos de justiça por entre as facecias com que se acobertava. O publico estava acostumado ás comedias espectaculosas, queria tramoias, magicas e maravilhas; Antonio José teve de abandonar a vereda da legitima comedia nacional, para escrever as *Variedades de Proteo,* «opera que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no mez de Maio de 1737.» No decurso de Maio a Outubro d'este anno escreveu a sua ultima Opera *Precipicio de Faetonte,* quando repentinamente o

Santo Officio o sepultou nos seus carceres. Esta peça andava já talvez em ensaios, porque só foi representada «no Theatro do Bairro Alto no mez de Janeiro de 1738.» Ainda em 1737 publicou Antonio José em casa de Antonio Isidoro da Fonseca as suas duas peças *Guerras do Alecrim e Mangerona,* e *Variedades de Proteo,* sem nome de autor. O poeta tencionava publicar a collecção das suas obras como se vê pela Advertencia ao Leitor desapaixonado, que termina com duas decimas acrosticas, aonde vem o seu nome. Varnhagem não achava prova para determinar as comedias que pertenciam a Antonio José, por este ter sempre conservado o anonymo; cabe ao sr. Innocencio a gloria de ter resolvido este problema pelo acrostico das seguintes decimas:

A migo Leitor, prudente,
N ão critico rigoroso
T e desejo, mas piedoso
O s meus defeitos consente.
N ome não busco excellente
I nsigne entre os escriptores;
O s applausos inferiores
J ulgo a meu plectro bastantes,
O s encomios relevantes
S ão para engenhos maiores.

E sta comica harmonia
P assatempo é douto e grave,
H onesta alegre e suave,
D ivertida a melodia:
A pollo que illustra o dia
S oberano me reparte
I deias, fecundia e arte,
L eitor, para divertir-te,
V ondade para servir-te,
A ffecto para agradar-te.

Pela questão bibliographica das edições do *Theatro Comico,* e pela referencia ao author morto das Operas dos dois primeiros volumes, se caminhava para a solução d'este problema litterario.

Como dissemos, andava Antonio José trabalhando na sua Comedia *Precipicio de Phaetonte,* quando foi preso pela segunda vez nos carceres do Santo Officio a 5 de Outubro de 1737, pelo Monteiro Mór Inquisidor Theotonio da Fonseca Souto Mayor. Sua mulher Leonor Maria de Carvalho foi presa no mesmo dia pelo familiar do Santo Officio o Conde de Athouguia. Lourença Coutinho, mãe de Antonio José, e viuva havia pouco mais de um anno, foi presa pela terceira vez a 12 de Outubro do mesmo anno. O motivo d'esta prisão repentina de uma familia arremeçada impunemente ás garras da voracidade e intolerancia religiosa, foi devido á delatação de uma escrava que Lourença Coutinho trouxera do Brazil, chamada Leonor Gomes. Talvez indusida pelos padres inquisidores para expiar a familia a quem servia, sendo de uma vez fustigada por sua ama, aproveitou o ensejo para saciar a sua raiva. Leonor Gomes tambem foi encarcerada com a familia a quem servia, mas a sua estupidez ficou de tal fórma aterrada com a escuridão da masmorra e lembrança da fogueira, que a miseravel negra morreu transida logo a 11 de Maio de 1738. Eis aí temos o desgraçado poeta, de trinta e trez annos de edade, perdido para sempre entre o fanatismo que se serve das intrigas e odios secretos para alimentar a sua sêde de sangue. Seguro da innocencia, Antonio José mal

suspeitava a sentença que o esperava; accusavam-no de Judaisante, e elle dava para testemunhas da sua religiosidade, o Padre Frei Antonio Coutinho, da ordem de Sam Domingos, Frei Luiz de Sam Vicente Ferreira, da mesma ordem, e Frei José da Camara, tambem dominicano! Abonava-se com o Padre Mestre Frei Diogo de Pantoya, da ordem da Graça, com Bruno de Almeida, mestre de Cerimonias da Patriarchal, e irmão do antecedente, com o Dr. Jeronymo da Silva de Araujo, Juiz de Fóra de Alter do Chão. Justificava-se com a ama de sua filha Lourença, com a sua preta, com o sapateiro que trabalhava na sua escada, com toda a visinhança. Vejamos as grandes torturas moraes, que d'aqui até ao momento em que foi estrangulado, lhe fizeram supportar os ministros do crucificado.

Em primeiro logar, deram-lhe um companheiro de carcere para expiar todos os seus movimentos; chamava-se José Luiz de Azevedo, que veiu habitar na mesma enxovia em Abril de 1738. Não existe o seu processo, d'onde se póde logicamente inferir que era um supposto preso, que estava alí para o delatar no julgamento, como depois aconteceu. A 10 de Septembro foi José Luiz de Azevedo substituido por Bento Pereira, soldado de cavalleria dos Dragões de Beja, então aquartellados em Santarem, e pertencente á Companhia do Capitão Mathias Pinto. Bento Pereira serviu melhor os intentos da Inquisição com a soltura com que nas instancias denuncia conhecidos e desconhecidos, proximos ou remotos. O modo como servia a traição inquisitorial, está na in-

dulgencia com que este tribunal pouco compassivo o tratou, dando-lhe a liberdade no mesmo dia da morte de Antonio José.

A tudo isto accrescia o sua mulher Leonor de Carvalho, sob a pressão do terror, ter dado ao mundo na masmorra um segundo filho; sabe-se d'esta circumstancia pelo seu processo. É de crêr a acção deprimente que estas cousas exerciam no animo de Antonio José; mas os espias como o surprehendiam sem vontade de comer, d'isto mesmo tiravam motivo para o accusarem ao Tribunal sanguinario. A testemunha n.º 20, Antonio Gomes Prego, declarou mysteriosamente que o Réo *era palido,* mas não obstante, estava bem disposto e podia comer se quizesse. A testemunha 22, João Gomes da Costa, tambem fala da sua palidez, mas sem alma para presentir a origem d'ella, declara egualmente que o réo estava bem disposto. A delatação dos Familiares do Santo Officio revelam a dura espionagem a que o infeliz estava exposto: a 4.ª testemunha, o Familiar Antonio Gomes Esteves diz que Antonio José resava as avemarias de joelhos, e se benzia, e que ao acabar de comer tornava a benzer-se dando graças; a 6.ª testemunha, o Familiar Antonio Baptista, depôz o mesmo. A 8.ª testemunha omitte a circumstancia de dar graças depois da comida; a testemunha 10.ª, o Familiar Antonio Esteves Ribeiro, traz grandes motivos de criminalidade: diz que Antonio José pegou n'umas Horas e não leu, que deu graças com pouca demora, e não depois de comer! a testemunha 19.ª, Felippe Rodrigues,

diz que o desgraçado estivera de joelhos virado para a porta do carcere, e beijára o chão por tres vezes. O infame soldado Bento Pereira, que estivera no mesmo carcere desde Septembro de 1738 até Fevereiro de 1739, não se peja de dizer que Antonio José jejuava judaicamente, que o incitava a não resar nas contas, que o acompanhava apenas só quando resava as avemarias, que cuspia n'algumas imagens que ha no carcere, e que não comia carne. Eis todos os crimes que o Santo Officio com o seu processo de traições secretas e impunes pôde apurar para justificar a degolação d'este homem.

Antonio José bem sabia a que torturas estavam tambem expostas sua mulher, e sua velha mãe. Leonor de Carvalho foi submettida a perguntas só no fim de quatro mezes de prisão. Desde 5 de Outubro de 1737 até 30 de Fevereiro de 1738, gemeu a pobre creatura nas trevas e humidade de um carcere, sem saber porque nem para que estava alí. Admoestada e perguntada, respondeu a tudo com uma negativa formal; interrogada novamente a 15 de Fevereiro de 1738, sustentou a negação, sendo por isso no Libello declarada hereje, apostata, negativa, pertinaz, impenitente e relapsa! Tudo crimes por não dar lenha para a queimarem. Foi posta a tormento corrido a 10 de Outubro de 1739; Lourença Coutinho tambem fôra submettida á tortura a 28 de Septembro d'este mesmo anno. Os que por qualquer fatalidade caíam nos antros do Santo Officio nunca sabiam o dia em que eram sentenciados.

Antonio José, apesar da consciencia da sua pureza, presentiu a catastrophe; os amigos que lhe poderiam valer fiavam-se tambem na sua justiça. Na tradição corre que o proprio Dom João v se empenhou debalde para salvar o desgraçado. A Inquisição não podia deixar escapar-lhe a prêza; os tonsurados lembraram-se da irrisão a que ficaram expostas as suas Theses academicas. Os Commentarios de Aristoteles queriam uma nova victima. Isto comprehende-se quando se vê o explendor dos ultimos restos do Aristotelismo no Collegio das Artes no seculo XVIII, a que hoje se chama, por causa da sua fecundidade unica na Europa, *Philosophia Conimbricense*. (1) No Auto de Fé celebrado na egreja de Sam Domingos de Lisboa, a 18 de Outubro de 1739, leu-se a Antonio José a sua sentença, em que a Inquisição o relaxa ao braço secular «pedindo com muita instancia se haja com elle benigna e piedosamente, e não proceda a pena de morte nem effusão de sangue.» Tartufos miseraveis! ao mesmo tempo que se acobertam com estas palavras unctuosas, amarram-lhe os braços, e dão para companheiro da ultima hora, e para tratar da salvação da sua alma um jesuita chamado Padre Francisco Lopes. Quando o desgraçado poeta via que deixava no meio da catastrophe sua mulher e filhos e mãe, punham-lhe ao lado um phantasma a proferir como um automato banalidades frias e insulsas, a impedir-lhe o ultimo instante de realidade, e abafal-o

(1) Franck, *Dictionaire des Sciences philosophiques*, v.° cit.

com um pezadêlo escuro, antes de cair no queimadeiro. Tinha rasão o philosopho pessimista que considerava o homem como o lobo do homem.

Antonio José ouviu lêr as sentenças de sua mulher e de sua mãe, que as condemnava a carcere a arbitrio. Em um documento impresso, citado pelo snr. Innocencio, que se intitula: *Lista das Pessoas que saíram condemnadas no Auto publico da Fé, que se celebrou na egreja do Convento de Sam Domingos de Lisboa, no domingo 18 de Outubro de 1739, sendo Inquisidor Geral Nuno da Cunha,* se lê:

«Pessoas relaxadas em carne:

«N.º 7. Idade 34 annos. Antonio José da Silva *x. n.* advogado, natural da cidade do Rio de Janeiro, e morador n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliado que foi por culpas de Judaismo no Auto de Fé, que se celebrou na egreja do convento de Sam Domingos d'esta mesma cidade, em 13 de Outubro de 1726. Convicto, negativo e relapso.

«Pessoas, que não abjuram nem levam habito:

«N.º 5. Annos de edade, 27. Leonor Maria de Carvalho, *x. n.* casada com Antonio José da Silva, advogado que vae na Lista, natural da Villa da Covilhã, bispado da Guarda, e moradora n'esta cidade de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpas de Judaismo no Auto publico da Fé que se celebrou na egreja de S. Pedro da cidade de Valhadolid, reino de Castella, em 26 de Janeiro de 1727: presa segunda vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.

«N.º 6. Annos de edade, 61. Lourença Coutinho, *x. n.* viuva de João Mendes da Silva, que foi advogado, natural da Cidade do Rio de Janeiro e moradora n'esta de Lisboa occidental, reconciliada que foi por culpa de judaismo no Auto publico da Fé, que se celebrou no Rocio d'esta mesma cidade em 9 de Julho de 1713; presa terceira vez por relapsia das mesmas culpas. Pena: carcere a arbitrio.» (1)

Ainda em 1713 os Autos de Fé eram celebrados no Rocio, em Lisboa, hoje praça de D. Pedro; em 1726 faziam-se já as cerimonias de procissão, sermão, etc., na egreja de Sam Domingos, e os que eram entregues ao braço secular, íam levados d'alí para o Terreiro da Lã, aonde estava a Forca. Antonio José foi condemnado por judaisante, mas não como judeu, sendo por esse motivo amarrado sobre o poste, degolado antes de se lançar fogo á lenha, e depois queimado. Bastava esta violação da natureza e da verdade, para que a justiça eterna envolvesse a nova Babylonia no grande cataclysmo de 1755. Vejamos o lugubre cerimonial da Inquisição.

Para que se comprehenda melhor o que era o Santo Officio, transcrevemos das *Memorias historicas, politicas e litterarias* do Cavalheiro d'Oliveira, estas curiosas paginas, publicadas quatro annos depois da morte de Antonio José: «Os fidalgos, os mais considerados, fazem-se Officiaes da Inquisição sob o nome de *Familiares.* O seu cargo consiste em fazer a captura dos accusa-

(1) Inn., *Dicc. Bibl.*, t. I, p. 176.

dos. O respeito extremo que se tem aos Familiares e o terror que esta jurisdicção lança nos espiritos, authorisa tanto as prisões, que um accusado se deixa ir preso sem dizer palavra, logo que um Familiar lhe pronuncia estas palavras: Da parte da Santa Inquisição. Nenhum visinho ousa murmurar. O proprio pae entrega os filhos, e o marido a mulher; e se acontecesse revoltar-se alguem, metteriam em logar do criminoso todos aquelles que se recusassem a prestar auxilio para evitar a sua evasão. Mettem cada um dos presos em um tenebroso carcere, aonde permanecem muitos mezes sem serem interrogados, e espera-se que elles proprios declarem os motivos da sua prisão e que sejam de si proprio accusadores, porque nunca os confrontam com as testemunhas. Desde logo todos os parentes do criminoso se vestem de lucto, e falam d'elle como de um homem morto: não se atrevem a sollicitar perdão, nem mesmo a aproximarem-se do carcere, tanto temem de ser suspeitos e envolvidos na mesma desgraça; chegando até a refugiarem-se em paizes estrangeiros, porque cada qual teme ser tomado como cumplice. Quando não ha provas contra o accusado, mandam-no embora depois de uma longa prisão; mas elle perde sempre a melhor parte dos seus bens, que dispende com os gastos da Inquisição. O segredo de todo o processo é tão strictamente guardado, que nunca se sabe o dia destinado para proferir a sentença. Faz-se o julgamento para todos os accusados uma vez por anno, em dia escolhido pelos Inquisidores. O arresto que aí se dá, chama-se Auto

de Fé, ou processo em materia de religião; segue-se immediatamente a execução dos culpados. Em Portugal levanta-se um grande palanque de carpinteria, que occupa quasi toda a praça publica, e que póde conter até trez mil pessoas. Arma-se um altar ricamente paramentado, e ao lado fazem-se assentos em fórma de amphitheatro, para se assentarem os Familiares, e os accusados. Em frente está um pulpito bastante alto, d'onde um dos Inquisidores chama cada accusado um apoz o outro, para ouvir a leitura dos crimes de que o accusam, e a condemnação que se lhe profere. Os presos que sáem dos carceres para virem a este amphitheatro, julgam do seu destino conforme os differentes habitos que lhes dão. Aquelles que trazem as vestes ordinarias, ficam quites por uma multa; os que tem um Sambenito, que é uma especie de corpete amarello sem mangas, com uma cruz vermelha de Santo André cosida por cima, tem garantida a vida, mas perdem a fazenda ou grande parte d'ella, que é confiscada em proveito da Casa real, e para pagar as despezas da Inquisição. Aquelles a quem fazem vestir sobre o Sambenito uma quantidade de labaredas de serge vermelho cosidas por cima, sem cruz alguma, são convencidos de relapsos, e de terem já obtido uma vez perdão, e são ameaçados de serem queimados em caso de reincidencia. Mas aquelles que além das chammas representadas sobre o seu Sambenito trazem o seu retrato cercado de figuras de diabos, são votados á morte. Ha impunidade até duas vezes para aquelles que promettem renun-

ciar ao judaismo, e que fielmente revelarem todos os cumplices; mas á terceira já não ha perdão. Como ecclesiasticos, os Inquisidores não dão sentenças de morte; redigem sómente um auto, que lêem ao accusado, aonde notam que havendo o culpado sido convencido de um tal crime, a Santa Inquisição o entrega com dôr ao braço secular. Este auto passa para as mãos de sete juizes, que estão do lado esquerdo do altar, os quaes condemnam os criminosos a serem queimados depois de os degolarem, se é que não são judeus; porque sendo-o, então queimam-os vivos.»

«A praça publica aonde se fazem esta especie de execuções chama-se o Rocio em Portugal. Fazem-se medas de achas com um póste no meio, aonde o criminoso se assenta e é degolado pelo executor, e depois queimado. A Irmandade da Misericordia está presente a este espectaculo aonde concorre com uma bandeira seguida de muitos padres que conduzem o criminoso ao patibulo, e fazem rezas por elle.» (1)

Em 1739 já se não faziam os Autos de Fé na praça do Rocio, mas no Campo da Lã, aonde estava armada a forca publica.

O Cavalheiro de Oliveira continúa a curiosa relação do Auto de Fé, extraída da *Relação da Inquisição de Goa:* «Vestidos assim todos os criminosos, segundo a qualidade dos seus crimes, faz-se uma procissão em

(1) *Memoires historiques, politiques et litteraires, concernant le Portugal,* par Mr. Le Chevalier d'Oliveyra, t. I, cap. XI, p. 288 a 293. Haie, 1743.

uma egreja escolhida para esta cerimonia, e cada criminoso é acompanhado de seu padrinho, que vae a seu lado. Estes padrinhos são pessoas importantes, obrigadas a responder por aquelles que se lhes confiaram, e de os representar depois da cerimonia. Os criminosos vão na procissão uns adiante dos outros com um cirio na mão, com a cabeça descoberta e pés descalços. Os menos culpados são os primeiros, e os outros em seguida. Apoz os ultimos a quem perdôam a vida, leva-se um crucifixo, cuja face olha aquelles que o precedem, que vão ser executados. No dia seguinte ao da execução, leva-se para a egreja dos dominicanos os retratos d'aquelles que foram trucidados. Representa-se sómente a cabeça collocada sobre brazas, com o seu nome, patria e qualidade do crime. Por baixo do retrato dos relapsos, escreve-se: Morreu queimado como hereje, relapso,» etc. (1)

No Processo de Antonio José, que se guarda desde 1821 na Torre do Tombo, se lê, que era de mediana estatura, magro, alvo, trajava vestia parda, roupão azulado e forrado de encarnado; o cabello era castanho escuro e curto. De sua mulher nada mais se sabe; a condemnação de carcere a arbitrio explica as sombras que envolvem o seu destino. Sua mãe sobreviveu-lhe apenas alguns mezes, morrendo de 61 annos de edade como declara a *Lista* impressa, ou melhor de 56 annos,

(1) Id,. *ib.*, p. 298.

como se deduz da confissão de Janeiro de 1713, em que declara ter n'esse tempo 30 annos de edade.

Não se tornou mais a falar no nome de Antonio José da Silva; os livreiros reproduziram as suas comedias sempre anonymamente; Barbosa Machado, publicando a *Bibliotheca Lusitana* em 1759, não allude sequer vagamente ao assassinato de Antonio José. (1) Garção e Manoel de Figueiredo ao tentarem a reconstrucção do Theatro nacional, citam por vezes este nome, mas como simples tradição dramatica. O Bispo do Grão-Pará, nas suas *Memorias,* approva o assassinato do poeta, e entende que as comedias que escrevêra para o Bairro Alto deveriam passar pela mesma incineração. (2) Depois da morte de Antonio José, o Theatro do Bairro Alto perdeu o explendor a que se elevára de 1733 a 1738; não tendo quem escrevesse, recorreu mais uma vez aos espectaculos dos Bonifrates. No emtanto o Theatro da Rua dos Condes tornava-se o centro aonde convergia a aristocracia portugueza, attraída pelas companhias italianas, e pelos escandalos amorosos de D. João v com a Petronilla Trabó Basilli, que aí cantou em 1739 no *Velogeso.* (3)

Sob a influencia da Opera italiana, a eschola dramatica de Antonio José foi continuada por Alexandre Antonio de Lima, e Rocha e Saldanha; ambos estes es-

(1) *Bibl. Lus.*, t. IV, p. 41. No t. I, de 1741, passa por alto esta circumstancia.
(2) Vid. supra, p. 60 e 77.
(3) Vid. infra, liv. VII: *A Opera e o Cesarismo.*

criptores conservaram a designação de Opera para a Comedia, talvez por empregarem as Arias, Minuetes e Modinhas. A influencia que a Opera italiana exerceu sobre esta fórma comica, acha-se bem definida por um traductor de Metastasio, Fernando Lucas Alvim, annagramma de Francisco Luiz Ameno, livreiro editor em 1755: «O universal applauso e merecida estimação com que geralmente são recebidas de todos as Operas do celebre Abbade Pedro Metastasio, não necessita do encarecimento, porque por si mesmas o estão inculcando, ou ouvidas nos Theatros ou lidas nos seus volumes. —*Nos Theatros d'esta côrte se tem representado a maior parte d'ellas, e se vae continuando com as mais que ainda faltam;* e porque umas se recitam na lingua italiana em que foram escriptas, *e outras na portugueza com Graciosos de que o Auctor as não revestiu,* parece seria util imprimil-as em portuguez da mesma sorte que elle as compôz, para os que não entendem a lingua italiana não ignorem a sua contextura, e os outros saibam sómente o que elle escreveu.» Isto refere-se em toda a sua inteireza a Alexandre de Lima; este poeta nasceu a 21 de Janeiro de 1669 e ainda vivia em 1759. (1) Foi socio da Academia dos *Occultos* e tambem da dos *Applicados;* succedeu a Antonio José, não com a mesma originalidade e graça, mas traduzindo Operas italianas e introduzindo-lhe o gracioso da baixa comedia. A sua Opera, *Adolonimo em Sydonia,*

(1) Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana,* t. IV.

«que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro Alto, e Mouraria de Lisboa, em 1740», é uma imitação da Opera de Apostolo Zeno, mestre de Metastasio, intitulada *Alessandro in Sidonia.* A Opera *Ninfa Siringa, ou os amores do Pan e Syringa,* «que se representou pelo Carnaval no Theatro do Bairro Alto de Lisboa, anno de 1741», é a que se julga original de Alexandre de Lima; dos *Novos Encantos do Amor,* que tambem se lhe attribue, diz Frei João de Sam José Queiroz, na *Descripção da Viagem:* «os *Novos Encantos do Amor* vem em todas as Bibliothecas como uma das obras de Alexandre Antonio de Lima, e verdadeiramente não é mais que uma imitação do hespanhol.» (1)

A Opera *Adriano em Syria,* representada no Bairro Alto, é uma traducção de Metastasio; a de *Filinto perseguido e Exaltado,* é vertida da Opera *Siroe in Seleucia,* tambem de Metastasio, com o tal elemento comico censurado por Francisco Luiz Ameno. Os *Encantos de Circe,* representados no theatro da Mouraria, a *Semiramis em Babylonia,* representada no Bairro Alto em 1741, e os *Encantos de Merlim* representados na Mouraria tambem em 1741, são ora operas italianas traduzidas em prosa, reduzindo a musica ás simples *modinhas* e ao chiste do Gracioso, ou então um pretexto para as tramoias inventadas pelos machinistas

(1) Varnhagem, *Revista trimensal do Instituto do Brazil,* t. II, 2.ª série.

italianos chamados para os Theatros de Lisbóa depois da paz do Utrecht.

Se a eschola de Antonio José não lucrou com as facecias de Alexandre de Lima, conhecido tambem pelo anagramma de Andronio Meliante Laxaed, muito menos deve ao serodio trabalho de Rocha e Saldanha. O terremoto de 1755 veiu quebrar o fio d'esta tradição que se estava formando; quando em 1760 o theatro portuguez tornou a ter vida, Nicolau Luiz imprimiu-lhe uma feição muito diversa, e a Arcadia interveiu logo com o seu dogmatismo aristotelico. Na collecção do *Theatro comico,* reproduzida da 1747, por Simão Thadeu Ferreira, promettia-se depois das comedias de Antonio José as seguintes, que deviam formar o terceiro e quarto tomo, mas que não chegaram a apparecer n'esta collecção: *As Firmezas de Proteo e accasos do seu amor, Os Triumphos de Cupido contra as vinganças de Venus, Jupiter e Danae,* e *Perseo e Andromeda;* no quarto tomo viriam *O Avaro e o Zeloso, Memorias de Peralvilho,* (1) *A destruição de Troya,* e *Endimião e Diana.* Estas comedias foram substituidas pelas de Alexandre de Lima e por algumas imitações italianas, apparecendo algumas d'ellas mais tarde nas edições de cordel.

Depois do terremoto, appareceu José Joaquim de Sousa Rocha e Saldanha com as suas Operas, *segundo*

(1) Impressa em 1764 por José Maregelo de Osan, junta com *Achilles disfarçado,* e *Nem sempre as desgraças vencem.*

e costume portuguez, publicadas em 1761. Ro-
Saldanha é o primeiro a confessar a sua origina-
que influe bastante na pobreza das suas com-
s: «As Operas como são composição e trabalho
, e não traducção do alheio, compostas em nosso
, sem o gosto de estrangeiras, poderiam ser in-
iveis...» Rocha e Saldanha, modificou a escho-
Antonio José, tirando-lhe o elemento comico, que
isco Luiz Ameno censurava nos imitadores de
tasio: «Se te parecerem *pouco jocosas*, e que ain-
que tem é *fóra do que vez praticar*, condemna o
mau gosto»; Saldanha adoptou as *Modinhas* mo-
das ou desnaturadas pelas Arias italianas. A
r parte das suas Operas são em prosa, como *Vi-*
to na Lusitania, *Fallaris em Athenas*, *Cassiopêa na*
hyopia, *Atlante na Mauritania*; o *Sacrificio de Ef-*
enia é em verso. N'este trabalho Rocha e Saldanha
astava-se sem o sentir do plano de Antonio José para
tornar adescripto ás regras da Arcadia.

Em 1739, apoz a morte de Antonio José, escrevia
P.^e Frei João Pacheco, no *Divertimento erudito*, uma
errivel censura contra as comedias da nova eschola:

«Mas os comicos profanos, que hoje pervertem es-
ta profissão, introduzindo comedias em que ha mil des-
honestidades e escandalos, não podem passar sem vi-
tuperio. — ... os Authores de Comedias, que hoje se
usam, ignoram ou mostram ignorar totalmente a arte,
recusando valer-se d'ella, com allegarem que lhes é for-
çoso medir as traças das comedias com o gosto moder-

no do auditorio, ao qual enfadariam muito os argumentos de Platão e Terencio; e assim, pelo agradar, compõem Farças quasi núas de decumentos, moralidades e bons modos de dizer; gastando quem os ouvir, inutilmente tres ou quatro horas, sem tirar d'alí aproveitamento algum. Esta é a causa, diz Valerio Maximo, por que a cidade de Marselha não quiz admittir o Commercio dos Histriões, reconhecendo quanto se tinham deteriorado as obras que se recitavam, do que antes costumavam ser. Por este motivo se desterraram já do nosso Portugal pelo nosso Rey D. João o v. Não se acabam de persuadir estes modernos, para imitar aos antigos, deviam encher os seus escriptos de sentenças moraes, pondo diante dos olhos aquelle louvavel intento de ensinar a arte de viver sabiamente, como convém ao bom comico; não obstante tenha por fim o mover a riso.

«Mas além de o fazerem pelo contrario, descobrem engenho menos agudo e limitada esphera, sendo licito a qualquer eleger argumento a seu gosto, sem regra ou concerto; e assim se atrevem a escrever Farças, os que apenas sabem lêr. Resulta d'este inconveniente representar-se nos Theatros Comedias escandalosas, com ditos obscenos, e conceitos muito humildes, tudo cheio de impropriedade e falta de veracidade. Alí se perde o respeito aos Principes, e decóro ás Princezas, fazendo-as incontinentes, e com todas as liberdades, cousa que escandalisa os honestos ouvidos. Alí fala sem modestia o lacaio, sem vergonha a servente, com indecen-

cia o ancião, e outras cousas especialmente em Entremezes. Bem sei que ha Comedias de singulares enredos, profundos conceitos e admiraveis poesias; mas entre estas bondades se mesclam innumeraveis torpezas, e assumptos improprios para a decencia christã.» (1) Esta accusação de Frei João Pacheco resume todas as censuras do espirito catholico que combateu Antonio José.

(1) *Divertimento erudito para os curiosos*, etc., t. IV, p. 156.

CAPITULO IV

Nicolau Luiz e as Comedias de Cordel

Tradição ácerca da vida e caracter de Nicolau Luiz, recolhida dos actores do Theatro do Bairro Alto. — Phase historica da vida de Nicolau Luiz, depois de 1755. — Recomeçados os divertimentos dramaticos em 1760, faz-se Ensaiador e director do Theatro do Bairro Alto. — Periodo da sua actividade artistica de 1772 a 1792. — Os Cegos fazem monopolio da venda das suas Comedias. — Mau juizo que d'elle formava o erudito Manoel de Figueiredo. — Circumstancia por que conservou o anonymo. — Mutua influencia do theatro hespanhol e da comedia italiana sobre a sua feição dramatica. — Restituição do Catalogo completo das suas comedias. — Analyse da Comedia *Os Maridos Peraltas*, unica assignada por Nicolau Luiz. — Importancia que teve o typo de Peralta na creação dos Entremezes populares. — Exposição da comedia *Dom João de Alvarado*. — Conclusão sobre o trabalho da restauração do theatro portuguez.

Pouco se sabe da vida de Nicolau Luiz; tendo feito representar um grande numero das suas infindas comedias no Theatro do Bairro Alto, foi pelos actores d'este Theatro, que José Maria da Costa e Silva recolheu algumas tradições vagas mas pittorescas ácerca da personalidade d'este assombroso creador da *Comedia de cordel*. O retrato traçado por Costa e Silva é excellente e de grande valor historico, embora pobre de datas; julgamos menos justa a apreciação do snr. Innocencio Francisco da Silva que o restringe quasi ao valor de uma ficção. Sobre este ponto as palavras de Costa e Silva devem permanecer sempre textuaes: «o pouco que sei relativo a este homem original, devo-o ás in-

formações que d'elle me deram alguns excellentes actores antigos como José Felix da Costa, Victorino José Leite, João Ignacio Henriques, José Antonio Ferreira, Victor Porphyrio de Borja e Antonio Borges Garrido, que haviam na sua mocidade representado nas suas Comedias, sido ensaiados e dirigidos por elle, e que tributavam á sua memoria gratidão e sincero respeito.» N'este periodo expõe Costa e Silva as fontes que tornam indubitavel o curioso retrato que passa a esboçar:

«Quando existia o tão fallado Theatro do Bairro Alto, edificado no Pateo do Conde de Soure, morava no fim da rua da Rosa um Mestre de Meninos, toucado com uma cabelleira de grande rabixo, que ninguem viu na rua senão embuçado em capote de baetão de toda a roda, como então se usava. Este homem chamava-se Nicolau Luiz, era natural de Lisboa, de genio excentrico, e assiduo frequentador d'aquelle Theatro. — Nicolau Luiz era solteiro e a sua familia compunha-se de uma criada velha; que elle costumava dizer gracejando: *Que tinha em casa uma ratasana morta para espantalho das vivas*, e de um gallego tambem velho, que lhe fazia os recados. Este Mestre de Meninos... possuia uma livraria que fazia as suas delicias,... compunha-se quasi exclusivamente das obras de Calderon, Moreto, Lope de Vega, Carpio, Alarcon, Roxas, e outros comicos hespanhoes, de que era, e com rasão, admirador sincero e enthusiasta. — Por muitos annos se não fez notar Nicolau Luiz senão pelo desalinho e desmazelo do seu vestuario, por um grande cão d'agua que o acom-

panhava sempre, péla sua continuada assistencia na plateia do Bairro Alto, e pelas repetidas pitadas de simonte que sorvia com toda a placidez e magestade cathedratica.»—«Elle se ligou muito especialmente com o famoso centro José Procopio. Talvez que esta tendencia de um para o outro nascesse do espirito de classe, porque José Procopio havia sido em outro tempo professor de Rhetorica e Poetica... Em uma tarde que Nicolau Luiz e José Procopio conversavam tomando café no botequim do Theatro, manifestou este áquelle o desgosto que lhe causava não encontrar um drama para o seu beneficio com as circumstancias que elle desejava. Nicolau Luiz ouvindo isto, o conduziu a sua casa, e abrindo uma papeleira, lhe apresentou algumas Comedias, primorosamente copiadas por elle, e lhe disse com ar mysterioso, que as examinasse e visse se entre ellas deparava cousa que lhe conviesse.

— «De quem são? Perguntou José Procopio.

— «Minhas. Lhe responde Nicolau Luiz.

— «Suas? Tornou Procopio.

— «Minhas. Disse o outro. Divirto-me n'isso no tempo que a rapaziada me deixa livre.

«O actor ficou atonito vendo que tinha convivido tanto tempo com um poeta dramatico sem lhe ter aventado a prenda... Escolheu pois para seu beneficio a *Castro,* que os comicos depois nomearam *velha,* para a distinguir da tragedia de João Baptista Gomes, que elles denominavam a *Castro nova*... A *Castro* produziu um grande effeito nos espectadores... a celebre Cecilia Ro-

sa, a melhor actriz d'aquelle tempo,... executava o papel de Dona Inez, etc. — O drama foi representado em vinte recitas consecutivas e sempre com a mesma fortuna. Á *Castro* seguiu-se *Amor e Obrigação*, que teve eguaes applausos, e depois mais algumas, e vendo o emprezario a perfeição e talento com que o nosso poeta dirigia os ensaios, o escripturou com bom salario para ensaiador e director da sua companhia. — Desde então Nicolau Luiz se consagrou todo ao serviço do Theatro, fechou a aula, queimou a ferula, e só cuidou de escrever comedias e ensaial-as. Se devo dar credito ao que diziam os actores, que trabalharam debaixo da sua direcção, nunca appareceu no theatro portuguez um ensaiador tão habil. Uma comedia mettida em scena por Nicolau Luiz (me disse muitas vezes José Felix) era um ramilhete. E comtudo este homem que tinha tanta habilidade para fazer com que os outros representassem bem, caíu um dia na tentação de entrar em uma comedia, e o fez tão mal, que ficou para sempre curado d'essa velleidade. — O bom ordenado, que recebia como ensaiador, e producto do seu beneficio e das suas comedias, em nada alteraram ou melhoraram o modo de viver de Nicolau Luiz; continuou a habitar na mesma casa em que exercera o magisterio; continuou no mesmo desalinho e falta de acceio no trajar, etc. Se era pouco zeloso da sua fortuna e bem estar, não o era menos da sua gloria litteraria: nunca houve homem que menos caso fizesse dos seus escriptos e da fama que d'elles podia provir-lhe; os seus versos apenas compos-

tos passavam logo para as mãos dos actores, vendia os manuscriptos das suas comedias aos cegos que as imprimiam e vendiam, sem que elle sequer tomasse o trabalho de corrigir as provas, ou exigisse que o seu nome fosse estampado no frontispicio. É indubitavel, que pelo menos um terço das *Comedias de cordel,* assim chamadas porque os cegos as expunham á venda em papel, pendentes de um barbante pregado nas paredes ou nas portas, pertencem a Nicolau; porém como nenhuma traz o seu nome no frontispicio, é cousa bastante difficil o averiguar quaes são as que saíram verdadeiramente da sua penna, e para isso não vejo senão um meio, que é a confrontação do estyllo de cada drama com o d'aquelles que ha certeza serem d'elle, deixo esse trabalho a quem tomar a tarefa de escrever a historia do nosso theatro, e para o guiar n'essa indagação, aqui lhe deixo apontados os titulos das comedias que me consta serem suas pela informação de alguns actores que n'ellas haviam feito papeis: *D. Ignez de Castro, Amor e Obrigação, Aspasia em Syria, D. João de Alvarado, Alarico em Roma, O escravo em grilhões de ouro, Cordova restaurada, O Conde Alarcos, A Restauração de Granada, A Bella Selvagem, A Ilha desabitada.*» (1)

Costa e Silva dá como principal caracteristico para conhecer as Comedias de Nicolau Luiz, o ter elle sempre escripto em verso, e achar a prosa como impropria

(1) Costa e Silva, *Ensaio biographico critico*, t. x, p. 294.

do poema dramatico. Por fatalidade a unica comedia que existe assignada por Nicolau Luiz é em prosa; por tanto falha este meio de indagação. Na comedia *Os Maridos Peraltas* se lê: *por Nicolau Luiz da Silva*, o que leva a admittir a hypothese bastante natural do sr. Innocencio, «que era escrivão do povo em 1755, e que por occasião da catastrophe do 1.º de Novembro foi mandado *levantar vara* para servir comulativamente com o juiz do povo Antonio Rodrigues Leão, e ao qual se deveu grande zello e trabalho nas diligencias com que andava descobrindo mantimentos para soccorrer os habitantes da capital.» Das comedias citadas por Costa e Silva sabe-se que pertencem a Nicolau Luiz a *Dona Inez de Castro*, pelo testemunho de Cecilia Rosa, de Manoel de Figueiredo e de Murphy; (1) é imitação de Guevara. Sabe-se do *Belisario*, tambem pelo testemunho de Manoel de Figueiredo; é imitada de Lope de Vega; Innocencio attribue-lhe o *Conde Alarcos*, mas é egualmente imitada. *A Bella selvagem* é traducção de Goldoni; o *Escravo em grilhões de ouro* é traducção de Calderon. Nicolau Luiz conservou o anonymo para poder seguir melhor o seu systema dramatico; para elle o bom não tinha patria nem dono; apropriava-se de tudo quanto achava de bom na litteratura dramatica de Hespanha e de Italia; a necessidade de dar que fazer ao Theatro do Bairro Alto que dirigia, não lhe deixava tempo e placidez para ser ori-

(1) Vid. supra, p. 18

ginal e crear livremente. Por todas estas causas foi elle um dos que mais contribuia para formar essa immensa collecção

> de todos os famosos Entremezes
> Que no Arsenal ao vago caminhante
> Se vendem a cavallo n'um barbante. (1)

Depois de passado o grande terror do Terremoto, só em 1760 se reedificaram os Theatros de Lisboa; havia cinco annos que os serões e os chás de familia eram o unico entretimento da capital. O publico estava ávido de espectaculos. Esta anciedade explica a profusão de comedias que appareceram desde este tempo até á invasão franceza. Nicolau Luiz da Silva nasceu muito antes de 1730; portanto pôde assistir ás applaudidas representações da companhia hespanhola de Antonio Rodrigues, e ás Operas do Judeu. Estas duas impressões não deixaram de produzir certa influencia nas formas de creação do seu talento comico.

No *Pinto Renascido* de Thomaz Pinto Brandão, vem uma comedia hespanhola intitulada *La Comedia de las Comedias,* muito anterior ao anno de 1733; versa sobre a vontade que tinha a Meza do Hospital de despedir a companhia de Antonio Roiz, (2) fiada em que viria de Valença a companhia de Garcez. A Comedia de Thomaz Pinto Brandão basêa-se inteiramente

(1) Tolentino, *O Bilhar,* est. 12.
(2) Vid. supra, p. 8.

nos equivocos dos titulos de comedias que eram muito usadas nos primeiros annos do seculo XVIII, e que se haviam tornado proverbiaes. Por esta Comedia podemos formar o elenco da Companhia de Antonio Roiz; constava de Ignacio, Mandiola, Antonio Bela *gracioso*, Juan Lopes, *barbas*, Mexia, 2.º *barbas*; Diego de Leon, *vegete*, Mathias, *dançante*, Ferreira, *musico*, Perro, 2.º *musico*; Mariana, Francisca, Juana Orosco, Rita, e uma filha de Mexia. Percorrendo esta Comedia, se póde vêr qual era o repertorio do nosso Theatro anterior a 1733; aí cita *Los Medicos de Florencia, Peligrar en los Remedios, Mañana sera otro dia, La Desdicha de la voz, La confusion de un Papel, Donde ay agravios, no ay celos, De fuera vendrá, No puede ser, Antes que todo es mi Dama, Cada uno para si, La señora y la criada, Lo que puede la apprehension! La mas constante muger, Mudanzas de la Fortuna, Mananas de Abril y Mayo, Los empeños de un acaso, El hechizo imaginado, Argenis y Poliarco, El Perro del hortelano, El Valiente campuzano, El Portugues Viriato, Cid Campeador, Bernardo del Carpio, El Conde Alarcos,* (a p. 536) *El pleito que puso el Diablo, El Capitan Belisario,* (p. 537) *El dichoso desdichado, Dona Ignez de Castro,* (p. 537) *El defensor de su agravio, El socorro de los mantos, Lorenzo me llamo, El negro del mejor amo, El amo criado, El gran Tacaño, El garrote mas bien dado, La respuesta está en la mano, A un tiempo Rey y vassallo, Amado è aborrecido, El mentiroso en la corte, El mejor amigo el Rey, Aun peor*

está que estaba, La Cisma de Inglaterra, Abrir el ojo, criada, Agradecer y no amar, Ganapan de desdichas, Basta callar, Ver y creer, La Segunda Celestina, La Dama Capitan, Lo que puede la profia, Travessuras son valor, No ay ser padre siendo Rey, Viene quando no se aguarda, Le que son juicios del cielo, El mas improprio verdugo, Rendirse a la obligacion, Quando Lope quiere, quiere, La fuerza del natural, Los amantes de Treuel, Amor, Engenio y mujer, La dicha por malos medios, Del rey abaxo, ninguno, Obligados y offendidos, Fuego de fios en el querer bien, Enganar con la verdad, Fingir lo que puede ser, El encanto es la hermosura, La prudente Abigail, Porfiar hasta vencer, Querer por solo querer, Muger llora y venceras, Las armas de la hermosura, Mentir por Rason de estado, Casarse por vengarse, La mas illustre fregona, El Cura de Madrilejos, El divino portuguez, Reynar despues de morir, (p. 548) *No siempre le peor es cierto, El mejor amigo el muerto, No ay amigo para amigo, Competidores y amigos, El Diablo predicador, El hombre mas desdichado, El mejor representante, La Estatua de Prometheo, El Secreto a voces, El golfo de las Sirenas, Mudarse para mejorarse, A su tiempo el desengano, Bien vengus mal, Darlo todo y no dar nada, Callar siempre es lo mejor, A gran daño gran remedio, Un bobo haze ciento, Acertar de tres la una, Le cierto por le dudoso, El Desden con desden, El suffrimiento premiado, Con quien vengo, El Rey Don Sebastian, Todo sucede al reves, Será lo que Dios qui-*

sere, Primero soy yo, Caer para levantar, El juramento ante Dios, Cumprirle a Dios la palabra, El segundo Scipion, El tercero de su affrenta, El Cavallero de Olmedo, La esclava de su galan, La hija del ayre, No ay contra um padre razon, La Niña de Gornes Arias, Diablos son las mugeres, Le que succede en Madrid, No ay mal que por bien no venga, Los hijos de la fortuna, D. Diego de noche, El Licenciado Vidriera, Del mal lo menos, El sabio en su retiro, La Corona merecida, Ventura te de Dios, hijo, La gala del nadar, Es saber guardar la ropa, Casa con dos puertas, De un castigo dos venganças, Los Vandos de Rabena, Pocos bastan si son buenos.» (1) Isto explica a tendencia que tinha Nicolau Luiz em imitar o theatro hespanhol; n'este immenso catalogo de Pinto Brandão, achamos quatro comedias representadas antes de 1733, e attribuidas quarenta annos depois a Nicolau Luiz.

A influencia do Theatro hespanhol, conhece-se tambem por este trecho de Frei João Pacheco, no IV tomo do *Divertimento erudito:* «Hespanha teve prodigiosos homens e mulheres; quaes foram entre muitos, Cisneros, Galbes, Morales, Saldaña, Salzedo, Rios, Villalva, Morillo, Segura, Renteria, Angulo, Solano, Gutierres, Avendaño, Villegas, Mainel, Pinedo, Sanches, Melchior de Leon, Ramires, Granados, Christoval, Salvador, Olmedo, Cintor, Geronimo Lopes. De mulheres, Aña de Velasco, Mariana Paes, Mariana Ortis, Mariana Faca,

(1) De pag. 530 a 559.

Geronima de Salzedo, Juana de Villalva, Maria Flores, Michaela de Luxan, Aña Muñoz, Josepha Vaca, Geronima de Burges, Apolonia Perez, Maria de los Angeles, Maria de Morales. Emfim outros, e outras insignes, e ainda hoje tem singulares (actores) que seria prolixo nomear. Podem-se estes todos louvar pelo bem que representaram, e honestidade com que viveram.» (1) Estes actores e actrizes aqui nomeados floresceram antes de 1739, porque o livro que os elogia, tem licenças para a impressão datadas d'este anno. Da fórma da Comedia hespanhola tambem fala o padre Frei João Pacheco: «Commumente em Hespanha se dividiram as Comedias e Tragedias em seis partes: Musica, Prologo ou Lôa, Entremez, primeira, segunda e terceira Jornada, ainda que já pouco a pouco se vão tirando as Lôas ou o introito, ficando só com a Musica, Entremez e trez Jornadas, e em logar de algum entremez, de Baile.» Dos comicos mais celebres diz tambem: «Entre os hespanhoes, Lope de Rueda, Belarte, Lope de Vega, Tarrag, Aguilar, Miguel Sanches, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luiz Velez, Gaspar de Avila, D. Pedro Calderon, D. Juan Peres Montalvan, e outros muitos, que não referimos, por não sermos mais prolixos.»

As Comedias de Nicolau Luiz abasteceram o Theatro portuguez desde 1760 até ao principio do seculo XIX; pouco cioso da sua gloria, nunca assignou o seu nome, nem reclamou a paternidade d'ellas. N'este tempo

(1) Op. cit. t. IV, p. 156.

os cegos negociavam com relações, autos e comedias de folha volante; elles se encarregaram de dar publicidade ás comedias de Nicolau Luiz, annunciando-as no mercenario pergão, de que fala o Bocage. Em uma comedia intitulada *O Viajante*, moldada no mesmo gosto dos *Maridos Peraltas* e similhante no gosto typographico em que está impressa, nas locuções populares e até em alguns nomes de personagens á unica comedia assignada por Nicolau Luiz, vem o seguinte annuncio: «Na mão de Romão José, homem cego, na esquina da casa dos Padres de Sam Domingos, no Rocio, voltando para a Praça da Figueira, ou em sua casa na rua das Atafonas, se acharão as Comedias seguintes, etc.» Tudo leva a crer que este seria um dos numerosos cegos que especularam com a industria das Comedias de Nicolau Luiz. O grande conhecimento que este escriptor tinha da scena, e a sua celebridade como ensaiador, faziam com que as suas Comedias apezar de andarem anonymas, fossem bastante procuradas. É por isso que os vendedores de folhas volantes formavam catalogos de todas as peças originaes, imitadas e traduzidas, que saíram da mão d'este fecundo dramaturgo. A Tragedia *As Vinganças de Hermione, Rainha do Epiro*, publicada em 1791, traz uma *Noticia aos Curiosos*, a qual consta de um catalogo de cincoenta e uma Comedias e Tragedias, aonde vem todas as que os Actores do Theatro do Salitre attribuiam a Nicolau Luiz, incluindo tambem a dos *Maridos Peraltas;* conhecendo nós o modo como Nicolau Luiz imitava e tra-

duzia Guevara, Lope de Vega, Calderon, Goldoni, como nos testemunham Cecilia Rosa, e Manoel de Figueiredo, e vendo que a *Noticia aos Curiosos,* exclue a maxima parte das comedias de cordel já publicadas por differentes auctores até 1791, não temos duvida em appresental-a como a lista completa das comedias em que trabalhou Nicolau Luiz. São as seguintes, que numeramos:

1 *Aspasia na Syria* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1784).
2 *Dom João de Alvarado, ou o creado de si mesmo* (idem, 1782).
3 *O Capitão Belisario* (idem, 1781).
4 *A Esposa Persiana* (trad. de Goldoni, 1780).
5 *Zenobia em Armenia.*
6 *Narciso namorado de si mesmo.*
7 *A Peruviana.*
8 *O Amante militar.*
9 *A tragedia de D. Ignez de Castro* (Attribuida por Cecilia Rosa e por Manoel de Figueiredo; 1772).
10 *Inconstancias da Fortuna, ou lealdade de amôr* (1792).
11 *Tributos da mocidade.*
12 *O Escravo em grilhões de ouro* (1782).
13 *Cordova Restaurada* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1782).
14 *O Conde Nestor, ou a Condessa Carlota* (1782).
15 *O Entrudo desabusado em Lisboa* (1783).

16 *José no Egypto* (1789).
17 *A Ilha desabitada* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1783).
18 *A Restauração de Granada* (1783).
19 *Heraclio reconhecido.*
20 *A Gloria Lusitana* (1783).
21 *A morte de Cesar, ou do mundo a maior crueldade* (1783).
22 *O Tarmolão na Persia.*
23 *Affectos de Amor e Odio* (1783).
24 *Dido desamparada* (1782).
25 *O Conde Alarcos* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1788).
26 *Alarico em Roma* (idem, 1783).
27 *A Doente fingida* (trad. de Goldoni, 17?).
28 *As lagrimas da Belleza.*
29 *Eurene perseguida e triumphante.*
30 *Estocles da Albania, ou Leoncia reconhecida.*
31 *Nos Amos tudo é enredo* (1784).
32 *O Bruto de Babylonia* (Traduzido de João de Mattos Fragoso).
33 *A Dama dos Encantos* (1783).
34 *Amor e obrigação* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1784).
35 *Laura reconhecida* (trad. de Metastasio, 1785).
36 *Vencer odios com finezas* (trad. de Metastasio, 1785).
37 *Selvas de Diana* (1785).
38 *Sesostris no Egypto.*
39 *A Constancia tudo vence* (1784).

40 *Amôr, traição e ventura* (1785).
41 *Eneas em Getulia, segunda parte de Dido* (Esta dependencia do n.º 24, indica um unico auctor.) 1786.
42 *O primeiro Templo de Amôr, ou Cynthia em Tessalia* (1786).
43 *Semiramis reconhecida* (trad. de Metastasio, 1785).
44 *Emendar os erros do amôr, ou Cosdroas em Africa* (1787).
45 *Contra Amor não ha encantos* (1787).
46 *Odio, valor e affectos, ou Farnace em Heraclea* (1787).
47 *Emira em Susa, e Fugir á tyrannia para imitar a clemencia* (Attribuida pelos actores do Theatro do Salitre; 1787).
48 A *Noiva de Luto* (Ha outra traducção in-8.º feita por José Antonio Cardoso, e publicada por causa dos erros de uma folha volante anonyma. É original de Congreve).
49 *Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na India* (1789).
50 *A valerosa Judith* (1791).
51 *Os Maridos Peraltas e as Mulheres sagazes* (Vem anonyma no catalogo, mas é a unica que appareceu com o nome de Nicolau Luiz da Silva; 1783).

Falta n'este catalogo a *Bella Selvagem*, traduzida de Goldoni, e attribuida pelos actores do Theatro do Salitre a Nicolau Luiz e publicada em 1788;

bem como a comedia *O Viajante,* que temos por sua, publicada em 1792. As datas em que foram impressos os folhetos d'estas comedias confrontadas com as datas das comedias attribuidas pelos actores do Theatro do Salitre a Nicolau Luiz, denunciam um mesmo periodo de actividade, e ao mesmo tempo uma certa intenção na catalogação. Em 1760 era Nicolau Luiz ensaiador no Theatro do Bairro Alto; passado o grande susto do terremoto, nascera uma immensa avidez pelos espectaculos theatraes, e Nicolau Luiz na qualidade de director teve de alimentar o repertorio, recorrendo a traducções. As exigencias do publico não lhe davam tempo para reflectir e ser original. A sua primeira tentativa foi a tragedia de *D. Inez de Castro,* sómente publicada em 1772; desde este periodo até ao apparecimento do *Capitão Belisario,* escreveu Nicolau Luiz e fez representar um grande numero de Comedias, como se vê pelo interesse com que certo personagem queria saber a ideia que o estudioso Manoel de Figueiredo formava do novo dramaturgo; depois da *Esposa Peruviana,* e como que picado pelo desprezo de Figueiredo, deixa imprimir o *Capitão Belisario* em 1781, e d'aí em diante até ao anno de 1792, não deixou passar anno que não atirasse ao barbante dos cegos duzias de comedias de prego solto. As imitações que se viu forçado a fazer pela urgencia das plateas, e o receio da critica inflexivel da Arcadia, que arvorára as *unidades* classicas, fizeram com que conservasse o rigoroso anonymo. Este periodo de actividade artistica de Nicolau

Luiz, que decorre de 1772 a 1792, corresponde ao periodo da actividade de Manoel de Figueiredo, de 1756 a 1772, e comprehende-se um como acinte de lucta, conhecida a rivalidade que havia entre ambos. O catalogo que resolve o problema litterario, até hoje insoluvel, da determinação do numero de comedias anonymas que pertencem a Nicolau Luiz, é da «Casa de Joaquim de Pinna, Mercador de Livros, assistente nas Casas dos Religiosos de Sam Domingos, com a frente para o Rocio, na escada n.º 3.» N'elle se diz que tem outras muitas comedias e toda a qualidade de entremezes, circumstancia que leva a crêr que o livreiro não formou ao acaso esta lista de comedias comprehendidas entre 1772 e 1792.

Para conhecermos o caracter das composições dramaticas de Nicolau Luiz, escusamos de procural-o nas suas imitações ou traducções; servindo-se do repertorio do theatro hespanhol e italiano com a mesma audacia com que Shakespeare se aproveitou das velhas comedias manuscriptas do theatro inglez, seria util seguir o trabalho de assimilação do seu espirito, se em vez do elemento do baixo comico que elle introduzia, fossemos achar essas grandes vozes da natureza que revelam a profunda intuição do artista. Felizmente a unica comedia que assignou com o seu nome é original, e essa nos servirá de typo da sua feição dramatica. *Os Maridos Peraltas* são como uma continuação logica das *Guerras do Alecrim e Mangerona*, de Antonio José, que ainda em 1787 chamavam ao theatro grande con-

correncia. Dona Rosaura e Dona Beatriz são dois typos como seriam Dona Nise e Dona Cloris depois de casadas; os seus maridos, Florindo e Lelio, são um desenvolvimento dos amantes Dom Gilvaz e Dom Fuas da opera do *Judeu*. O velho Octavio, pae das duas esposas, corresponde a D. Lanserote, e a criada Columbina, á graciosa Sevadilha. A comedia de Nicolau Luiz combate o ridiculo que estava já mais arraigado da imitação da sociedade franceza, da mania de figurar e seguir as modas, de dizer galanterias, de trocar o recato domestico pela vaidade dos theatros, e de considerar o casamento como menos sagrado e susceptivel de conciliar-se com as aventuras de chichisbéo. Nos *Maridos Peraltas,* Florindo e Lelio representam o portuguezissimo typo do fidalgo pobre, ostentando grandezas na rua, e morrendo de fome em casa; a criada Columbina suspira eternamente pelas suas soldadas.

Eis o enredo dos *Maridos Peraltas:* Octavio, velho negociante, tinha duas filhas, que contra sua vontade se namoraram de dois galanteadores, a que na segunda metade do seculo XVIII se chamava Paraltas. Sirvam-nos as proprias palavras de Nicolau Luiz para definirem este typo: «Ha uns poucos de annos, quando se via um mocetão bem trajado, animado de galantes ditos, andando pelas ruas em ar de minuete, com os olhos em todas as janellas, tirando muitas vezes o chapeu ás Senhoritas, puchando da algibeira os lenços de cambraia, cuspindo n'elles para não sujar as ruas com os escarros; e emfim um casquilho completo....

chamava-se-lhe bandalho; e bandalho era o seu verdadeiro nome; mas como esta palavra de bandalho é um pouco grosseira, mudou-se para *Paralta*...» Pertenciam a esta classe Florindo e Lelio, que desposaram as duas filhas do negociante; alguns tempos depois do casamento, os dois *peraltas* começaram a exercer a sua profissão, gastando com actrizes, roubando as pobres mulheres, namorando a torto e a direito, e deixando em casa morrerem todos á fome. Octavio sabe da desgraça das suas filhas, e não quer visital-as para se não entristecer mais; a final resolve-se sempre a ir matar saudades, e emquanto as filhas lhe contam a felicidade em que vivem, a Criada Columbina, põe tudo em pratos limpos. O velho Octavio estava transido; n'isto entra em casa um dos maridos de suas filhas trauteando modinhas, altercam violentamente; repete-se a mesma scena com o segundo; o negociante decide arranjar da Policia ordem para os impôr para a India e levar as suas filhas outra vez para casa, Rosaura e Beatriz trabalham para dissuadirem o pae d'este castigo, mas antes de se resolverem a pedir-lhe perdão para seus maridos, a maliciosa Columbina projecta uma experiencia; as duas pobres meninas rebuçam-se nas suas mantas e vão com a criada saír ao encontro dos maridos que estavam no Rocio esperando umas secias para irem com elles ao theatro. As duas meninas não são conhecidas de seus maridos, e ouvem da bocca d'elles confissões assombrosas, de que não são casados, etc.; para se vin-

garem, expoliam-nos tambem do relogio, e da bolsa, e indo para o theatro escapam-se-lhes.

Quando os maridos vieram para casa, vinham desconsolados com o inexperado logro; um d'elles projecta extorquir de sua mulher um rico par de fivellas, a pretexto de as emprestar para um baptisado. N'isto Columbina veste-se outra vez de criada das secias, e entra fingindo que trazia ordem de suas amas, para saber porque os senhores fugiram d'ellas e não as acompanharam ao camarote; de repente faz que descobre que elles são casados. Rosaura e Beatriz prorompem em exclamações, e cedendo as fivellas querem que a criada as leve. Florindo e Lelio estão em talas porque vêem que é a mesma creada das secias que os logграram. Columbina sae, e desapparece ás pesquizas dos atribulados maridos. No dia seguinte quando as infelizes esposas estavam recolhidas a lamentarem-se, os maridos estavam da parte de fóra implorando perdão; ellas tornam-se a vestir novamente de damas elegantes, saem por outra porta e vêm perguntar pelos Peraltas, e descompol-os por serem casados, e quererem illudil-as; ambos protestam que suas mulheres morrerão em breve, e que não casarão com outras. Raivosas, Rosaura e Beatriz descobrem o rosto, dão-se a conhecer. N'isto entra tambem o velho Octavio com a Policia e com ordem de levar presos os dois errados maridos, para fazerem uma viagem por conta do estado até á India. É então n'este lance, que suas mulheres intercedem, elles promettem emendar-se, cortam os topetes, rasgam

os collarinhos, e vão todos viver em companhia do sogro abjurando para sempre a monomania da peraltice.

Ordinariamente o Peralta era tambem estrangeirado; desprezava os velhos costumes portuguezes, pejava-se de falar a sua lingua vernacula e só gostava de conversar em francez ou italiano; dava-se ares de quem só achava prazer nas Operas, protestando nunca pôr pé nos Theatros do Bairro Alto ou do Salitre. Foi esta uma das causas porque a maior parte dos entremezes que se representaram durante o tempo em que floresceu Nicolau Luiz, atacaram de preferencia este typo do *Peralta,* que reunia em si os dois typos do Fidalgo pobre e o do Estrangeirado. Nos entremezes de cordel encontramos importantes dados para a historia das transformações da vida intima da sociedade portugueza. O typo do Peralta é um novo elemento que apparece, animando as comedias anonymas. Os partidarios das estamenhas nacionaes, usadas depois do terremoto, tornaram-no alvo de todos os seus motejos.

Na *Incisão anatomica ao corpo da Peraltice,* de 1771, expõe-se as suas relações gratuitas com o Theatro:

CLAUDIO: Pósto eu que foste á Opera?
MATHILDE: Boa pergunta, isso he certo,
pois elle perde já mais
Opera alguma em a havendo.
JULIO: Sou taful, essa é verdade.
MATHILDE: Pois eu não lhe sei o genio,
tudo peta, não ha tal, *(á p.)*
que á Opera sem dinheiro
não se vae, e estes Peraltas

tristissimos gandaeiros
e outros *ejusdem furfuris*
pobretões já *ex professo*
não vêm junto um só tostão,
pois este nem um, nem meio.

CLAUDIO: Foste em fim ao Bairro Alto?

JULIO: Nisso gastava o meu tempo!
Não vou lá para esses bairros,
meu amigo, em não havendo
dous dedos de italiano
não aturo.

MATHILDE: Ora isto é bello!
E no cabo entende-o tanto *(á p.)*
como eu entendo o grego.

JULIO: Bairro Alto! nem por sombras.

CLAUDIO: Ora não sejas camello:
o nosso tablado hoje
não inveja os mais perfeitos
da Europa.

JULIO: Tenho dito
si non habemo de quello
de parola italiana
non me piaxe, y con aquesto
um pouco de areliquino
oh Dio, charo dilecto!

CLAUDIO: Pois homem, no Bairro Alto
Tambem hoje estão fazendo
no italiano idioma
os nossos nacionaes mesmos
alguns excellentes dramas,
que desempenham por certo
com primor.

JULIO: Sempre é falar
n'uma lingua que é de emprestimo.
....

CLAUDIO: N'uma palavra, já vejo
que és Peralta, pois porfia
como os mais d'esses jumentos
pedantes sem instrucção,
a todas as luzes cegos,
aniquilam sempre os proprios,
louvam somente os alheyos.
Costume reprehensivel

da nossa nação, sabendo
que nem tudo é peregrino
quanto se diz estrangeiro.
Vem cá, homem, que tens lido?
oh lá nisso não falemos:
li os *Contos* de Trancoso,
as *Diabruras de Roberto*,
as *Constancias de Florinda*,
De *Magalona* os extremos.
O *Entremez dos Peraltas*
e na *Hora de Recreyo*,
a *Vida de Carlos Magno*,
e a morte de *Veltenobres*.
Brava lição meu Peralta,
e que lindos documentos,
que sentenças não darás,
preoccupado de exemplos
que a cada lauda acharias
por taes alfarrabios lendo etc.

Esta comedia foi publicada em 1771; a scena que transcrevemos é uma curiosa pagina da historia do nosso theatro, guerreado pelos partidarios das Operas italianas. Com a imitação dos costumes francezes a vida recolhida e monachal da sociedade portugueza transformou-se de repente; começaram os passeios e as partidas, os serões de familia foram substituidos pelo theatro. Contra esta invasão dos novos habitos ergueram-se bastantes protestos; os Entremezes do seculo XVIII estão cheios dos contrastes bruscos com que os usos francezes foram repentinamente vulgarisados. O Fidalgo pobre do seculo XVI e XVII tornou-se o Peralta, o Casquilho, o Franxinote; em um entremez intitulado *A Junta dos Cabelleireinhos*, achamos um retrato completo d'estas novas usanças:

MALANDRINO: Estou bastante agoniado,
Não ha maior destempero?
D. LERIA: Que tem, meu amado Primo?
D. CHUCHADEIRA: Que tem meu amor perfeito?
CRIADO: (Quiz fiado o camarote
Por ter faltas de dinheiro,
O homem não lh'o fiou,
E eis aqui o que eu entendo.)
D. VARIA: Que lhe succedeu, menino,
Que foi isso, meu disvello?
MALANDR: Nada, nada, bagatella:
Fui á Opera, e lá querendo
Allugar um camarote
Dou com um homem tão careiro
Que uma moeda me pediu
Por um da engra e pequeno,
A poder de muitos rogos
Foi por quatro mil e cento.
D. LERIA: Por isso não se consumma:
Viu que Opera estão fazendo?
Leu acaso algum cartaz?
Farão algum bom enredo?
Terão Entremez no fim?
Que é só de que faço apreço?
As cousas que fazem rir
São o meu divertimento.
Uma vez ao Bairro Alto
Fômos todos de passeio;
Era *Dona Inez de Castro*,
E no fim do acto primeiro
Fômos á Ribeira Nova:
Que lindo divertimento.
D. CHUX: Comemos lá muita fruta
Trouxe tres melões inteiros;
Eram ranchos e mais ranchos
De Peraltas nos passeios.
CREADO: E talvez que o Camarote
Inda se esteja devendo.
D. VARIA: É para a Rua dos Condes,
Que nos leva, meu disvello?
MALANDR: Não senhora, é no Salitre
Que é Tragedia de espavento;
E por fim ha boas danças

E para maior recreio
Um Entremez, que se chama
A *Junto dos Cabelleireiros.*

D. LERIA: Olhem o que vão buscar!
Estes Poetas em verso
Fazem tudo quanto querem:
Junta dos Cabelleireiros!.. (Rindo)

MALANDR: É muito bonito drama
Tem todo o merecimento;
Ora ouçam uma *modinha*
Que de lá estou aprendendo, etc.

Por uma simples revista no corpo immenso dos Entremezes de cordel, se faz uma ideia de quando este typo de Peralta occupou os nossos Theatros. Em 1782 representou-se *O Peralta mal criado;* em 1784 *As basofias dos Peraltas, descobertas e castigados;* em 1785 *A Desgraçada Peraltice;* 1786 *Os Peraltas castigados, e as Damas sem ventura;* em 1787 *Velho surdo e poeta, e dos Peraltas pobres;* a *Receita de ser Peralta, ou de Casquilharia por força; Figurão da Peraltice; A grande bulha e desordem que tiveram dois marujos com um Peralta; O Peralta vaidoso e enganado;* em 1789 imprimiram-se *O Peralta vaidoso e o velho presumido; As Consolações, desmaios e desgostos de uma Peralta da moda, na infausta morte de seu cãosinho chamado Cupido; Desprezos de um filho Peralta a seu pae;* em 1790 *O modo de castigar os filhos, ou o Castigo da Peraltice;* em 1792 *A grande bulha e desordem que teve uma saloia com uma secia de Lisboa, por amor do Peralta seu filho; A defeza das madamas a favor das suas modas, em que deixam convencida a Pe-*

raltice dos homens; afóra estes entremezes, representaram-se muitos, que andam impressos sem data; citamos alguns: *O casamento de uma velha com um Peralta; O Peralta mal criado; O triumpho da Peraltice; O Flagello dos Peraltas; Castigo bem merecido á Peraltice vaidosa; O Velho surdo e Peralta.*

Em 1788, quando o negocio das folhas volantes, privativo dos cegos, caminhava para a sua decadencia, ainda se apregoavam como mais populares os Entremezes dos peraltas e as comedias de Nicolau Luiz. A farça *Palestra que tiveram dois cegos,* abre com o seguinte pregão:

Braz: Ora o novo entremez do *Figurão da Peraltiee*
e a Comedia do *Capitão Belisario.*
. . . .
Ah Redolfo, não ha aos papeis venda,
Já ninguem quer comprar esta fazenda.
Pelas ruas gritando anda um home,
Roto, nu, e descalço, morto á fome,
Sem achar quem lhe compre um papelinho, etc.

Tomada a comedia dos *Maridos Peraltas* como a unica norma indubitavel por onde se póde conhecer a feição de Nicolau Luiz, sômos levados a acreditar que lhe pertence tambem a comedia do *Viajante,* pela fórma como está architectada, pelo ridiculo a que mira, pela homogeneidade de certos typos, repetição de nomes de personagens, e principalmente pelos gracejos. Na Comedia *O Viajante* ataca a mania d'aquelles que por andarem dois ou tres annos em paizes estran-

geiros, affectam estarem esquecidos da lingua patria; a scena passa-se em Setubal. Vive retirado em sua casa um rico capitalista, entregue aos cuidados carinhosos de sua filha; na visinhança da quinta móra um mancebo sensato que viajou bastante, mas que não foi tocado pela mania commum de desprezar a lingua portugueza; como consequencia natural, ama a filha do proprietario, mas não se atreve a declarar-se por saber que ella está promettida a um primo que é esperado de França. Eis que chega o primo vindo de Paris, todo embuido de pedantismo, com uma infatuação revoltante; o tio conhece que dar-lhe a filha é compromettel-a, sacrifical-a a um tolo. Depois de muitos disparates, o primo foge com a criada, e realisa-se o casamento com aquelle que amava com sinceridade e juizo.

Outra comedia de Nicolau Luiz, que gosou bastante popularidade, foi o *Dom João de Alvarado, ou o criado de si mesmo;* é uma comedia de capa e espada, imitada de *El amo criado,* com o imbroglio das comedias italianas. Dom João voltava de Hespanha, aonde servira na carreira militar, para casar com Dona Ignez, filha de Dom Fernando, a quem mandara adiante o retrato. Quando se dirigia para casa do futuro sogro, o seu criado Sancho confessa-lhe que por engano entregara em vez do retrato do amo o seu proprio que em Hespanha tirara para dar a uma cosinheira. Dom João de Alvarado fica raivoso, e receia que D. Ignez lhe haja tomado aversão. Ao chegar depois da meia

noite á porta de D. Fernando, vê descer de uma janella um vulto; suspeita que seja algum namorado de Ignez, combate com elle nas trevas, mas o pertendido rival escapa-se-lhe. D. João aproveita-se do equivoco do retrato, e combína com o seu lacaio Sancho para darse por D. João, e este faz o papel de criado, para assim descobrir se D. Ignez tem alguns outros amores. N'esta condicção, Dom João de Alvarado descobre que Dom Lope fôra o assassino de seu irmão em Evora, que elle saltára da janella de Dona Ignez, mas a final conhece tambem que a pertendida noiva despresava esse primo. Levado pelo ponto de honra, logo que se publíca o crime de D. Lope, D. João de Alvarado dá-se a conhecer, fere o assassino, e casa com D. Ignez que já o amava em segredo.

Á maneira hespanhola, Nicolau Luiz, adoptou o verso de redondilha com assoantes. Como poderia elle eximir-se a esta influencia, quando reinava em Portugal esta ideia, expressa em uma comedia de Manoel Pacheco de Sam Payo Valadares, intitulada *Ternerse muertos por vivos,* que se publicou em 1717: «Està assentado en la vulgar opinion, por cosa irrefragable, que lo comico fue uno de los estylos (digo lo moderno) que se hiso mui de lo natural a los Castellanos, con su privacion a las de mas naciones.» Por outro lado encontramos proclamada a influencia do theatro italiano depois do terremoto, em um libretto intitulado *Prologo* ao *Artaxerxe,* de 1759, aonde se diz: «Metastasio está de posse dos applausos de todos os expectadores das

suas obras, e admiradas em todas as nações e o serão em todos os tempos.» No meio d'esta dupla corrente que fez Nicolau Luiz? Imitou Lope de Vega, Velez de Guevara, Calderon, Mattos Fragoso, como na *Capitão Belisario,* na *Ignez de Castro,* no *Escravo em grilhões de ouro,* e no *Bruto de Babylonia,* ao passo que se apropriava das Operas de Metastasio, e das comedias de Goldoni, como na *Semiramis reconhecida,* ou na *Bella Selvagem.* Este expediente, abraçado pelo tino pratico que tinha da scena, foi seguido pela maior parte dos que cultivaram a litteratura dramatica no seculo XVIII, e deu nascimento a esse gigante corpo de Comedias de cordel. Nos entremezes encontra-se mais caracter nacional; mas em todo este trabalho immenso nota-se um vasio, uma falta de intenção, caracteres sem vida, e paixões convencionaes, por que não o dirige a philosophia. Apesar da riqueza incalculavel das Comedias de cordel, continuava perdida a tradição dramatica da Eschola de Gil Vicente; para a encontrar, Nicolau Luiz dirigiu-se pelo gosto do publico, e foi dar comsigo na Capa e espada e no Imbroglio. Pela sua parte a Arcadia tambem se encarregou de procurar o fio conductor n'este labyrintho, servindo-se da erudição classica, mas abraçou a nuvem pela deusa imitando as tragedias francezas.

CAPITULO V

Os Proverbios e Entremezes

O gosto das representações particulares. — Origem da forma dramatica o *Proverbio.*—Carmontelle e Manoel José de Paiva.— Critica do Theatro hespanhol por Silvestre Silverio da Silveira e Silva. — Analyse da sua tragedia dos Amores de Inez de Castro, *Só o amôr faz impossiveis.* — Os Entremezes pintam melhor do que as comedias o estado da sociedade portugueza. — Os Entremezes de Leonardo José Pimenta. — O Theatro portuguez ataca os Jesuitas no entremez, *A Ambição dos Tartufos invadida.* — Influencia de D. Maria I sobre a decadencia do Theatro. — Informação do Intendente da Policia Manique.

Nos Entremezes populares encontram-se frequentes vezes costumes pittorescos que hoje pertencem á historia intima do Theatro portuguez; no Entremez do *Critico ignorante,* a scena descreve-nos os cegos á porta de um poeta contratando as folhas volantes que hãode ir vender pelas ruas. Em outras peças combate-se a monomania das representações em theatros particulares; no entremez *Os Curiosos punidos,* a acção é inteiramente tirada d'este novo ridiculo; a Criada Brazia anda no serviço da casa, e ao mesmo tempo lendo em uma comedia: «Não se dá cousa melhor! por ler Comedias estaria toda a minha vida sem comer nem beber.—Olhe, senhora, na minha terra entrei em varias funcções, n'aquella linda Comedia de *Porfiar errando, Maior ventura de Amor,* e *Polinardo em Suecia;* não

havia annos ou funcção de casamento onde se não engendrasse uma Comedia...» Com este enthusiasmo a criada seduz a menina da casa, Clementina, que tambem tem suas cócegas de entrar em uma comedia. Para a acabar de convencer, diz Brazia: «Lembra-me que uma vez entrou aqui Sovina, intimo amigo de seu pae, e achando-me a lêr uma comedia das *Amorosas finezas*, se sentou ao pé de mim e me disse que no seu tempo tinha brilhado n'estas farofias»; a menina Clementina trabalha para que o velho Gaudencio seu pae dê licença para a representação; a final extorquiu-lh'a por meio de carinhos. O velho depois de ter dado licença, lembra-se do risco em que está: «eu conheço um sujeito que cahiu na fôfa de fazer uma Comedia em casa, foram quantos bandalhos quizeram, chuparam-lhe a cêa, viram a brincadeira, e fizeram muito escarneo d'elle; além d'isto não se ouvia outra cousa senão pedradas á porta, muitos gritos: fóra tolo, fóra tolo! era um diluvio de assobios.» O dono da Casa, chama o criado Pasquim, para tomar parte no divertimento, o qual para abonar o seu conhecimento declara: «Eu servi em uma casa onde me ajustaram com a condição de entrar todos os annos em duas Comedias e trez entremezes; era marido, mulher e tres filhos, nos dias de annos dos donos da casa, Comedia, e nos dos pequeninos, Entremezes: diziam todos que eu tinha muita habilidade, gastei muita moeda de outo vintens na varanda do Salitre para pescar alguma cousa, mas por bem empregados os dou, porque sempre tirei meu fructo.»

O creado era muito dado á leitura dos Entremezes de José Daniel: «Lá vou para o meu quarto acabar de lêr o entremez da *Arte de tourear;* pois é peça de que eu gosto muito, principalmente quando chego ao ponto do Pae ensaiar o filho a fazer as cortezias a cavallo em uma bengalla...» A peça que começaram a ensaiar era o *Esganerello ou o Casamento por força,* mas não a levarem ao cabo, porque veiu o Meirinho, e os levou a todos para a cadeia. Na pequena peça intitulada *Anatomia comica,* ridicularisa-se a mania de compôr comedias e entremezes, que reinou de 1760 até aos principios do nosso seculo. Este costume dos theatros particulares proveiu da falta de divertimentos publicos nos primeiros cinco annos que succederam ao terremoto. Tocámos esta circumstancia para explicar a origem da forma dramatica a que se chama Proverbio, pela primeira vez encetada por Gil Vicente na farça *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube;* do gosto das representações particulares em França se aproveitou Carmontelle para pôr em acção certos *proverbios,* tomando assim parte no divertimento as mães e os filhos. (1) A fórma do Proverbio foi desenvolvida em Portugal por Manoel José de Paiva, mais conhecido pelo pseudonymo de Silvestre Silverio da Silveira e Silva; d'este escriptor existem os seguintes proverbios, a que elle chamava Parabolas: *Talhada está a ração*

(1) Viollet le Duc, *Precis de Dramatique,* p. 164.

para quem a ha de comer, de 1759; *A Fortuna não é como se pinta*, de 1764; *Não ha bem que sempre dure, nem mal que se não acabe*, versa sobre os trabalhos de Job, da qual vimos uma copia entre os Manuscriptos de Monsenhor Hasse; (1) *Quem boa cama fizer n'ella se deitará*, de 1786, e *Guardado é o que Deus guarda*. Esta forma dramatica, como a define Viollet le Duc, consiste em pôr em acção um anexim ou rifão popular, tomado como assumpto para interpretação ou para comprovação, servindo elle proprio de conclusão moral. O Proverbio destingue-se pela sua brevidade, mas tanto em França como em Portugal, o Proverbio confundiu-se com a comedia perfeita. Antes de entrarmos no exame dos seus Proverbios, recolhamos os poucos dados que se sabem da vida de Manoel José de Paiva; nasceu em Lisboa, a 9 de Dezembro de 1706, formou-se em Coimbra na faculdade de direito, e foi Juiz de Fóra em Odemira e Aviz; sabe-se que ainda vivia em 1759, como se vê pela carta que acompanha a sua primeira comedia. Usava sempre do pseudonymo *Silvestre Silverio da Silveira e Silva, mestre de lêr e escrevêr, arimethica e grammatica no logar de Carnaxide*; a sua primeira comedia é assignada com o pseudonymo, mas nas licenças do Santo Officio, se lê: «Vistas as informações, pode-se imprimir a comedia que se appresenta, intitulada *Talhada está a ração para quem a*

(1) *Ms.* da Bibliotheca da Universidade, n.° 119.

ha de comer, e que quer dar ao prelo *Manoel José,* etc.» Além d'isto sabe-se do seu verdadeiro nome porque em varias obras figura como offertor, editor e panegyrista. A primeira comedia nasceu como todos os Proverbios, destinada para representações particulares, como se vê pela *Carta que se mandou com a encomenda d'esta obra.* Transcreveremos alguns trechos d'ella, pelos factos curiosos que apresenta, com relação ao theatro e gosto do publico, antes de 1759: «Meu Senhor, Remetto a V. m. o papel da Comedia que me encomendou, e fica-me o sentimento de que me tentasse como o objecto mais nobre da Poesia;... Ha muitos tempos, affirmam os Criticos, que a nação portugueza não tem opportunidade para este genero de composições, expondo que muitos forcejaram nos arremedos que a prudencia lhes detestou como ridicularias. Se assim é, que só ás outras nações concedeu a fortuna tão revelante habilidade, contentem-se os Portuguezes, que no theatro do mundo sempre souberam expôr acções grandes e verdadeiras, na falta de aptidão de as representarem deteriores e fabulosas. Alguma noticia tenho das Comedias Castelhanas, e n'ellas sempre estimei a relevancia dos engenhos que as compozeram, de forma que para serem agradaveis a todo o genero de pessoas, constam de diffusas ideias, de implicados lances de ardilosos enredos, de sabios conceitos, e de ditos engraçados. Se se lhes podera attribuir por defeito, ao que discorrem sómente nos progressos do amor profano, o publicarem materias não merecedoras de se celebrarem com tanta

publicidade, talvez conteriam seus Auctores na relaxação com que deram á luz o que a alguns circumstantes tem prevertido e a nenhum edificado: porém este reparo não pertence ao juizo que lê nas composições o que tem de scientificas, nem pouco infamar ao engenho, que com qualquer materia pode manifestar a sua descripção. — O certo é que estas (Parabolas) pelo que em si contêm, sempre obtiverem o agrado dos bons entendimentos ainda que não brindassem aos sentidos com o apparato; quando muitas outras, a não trazerem a guarnição das vistas e *os adubos da musica,* tão frias de sal se expunham, que ninguem as tragara se senão saboreasse com o tempero.» Manoel José de Paiva, faz aqui um excellente juizo critico do theatro hespanhol; condemna aquelles que negam aos portuguezes o genio dramatico; ao passo que respeita nas comedias hespanholas o talento fecundo, censura a falta de profundidade, e protesta contra o uso dos scenarios espetaculosos e das representações musicaes que tomaram o seu maximo desenvolvimento no reinado de Dom José.

Para que se forme uma ideia da urdidura d'esta parabola de Silvestre Silverio da Silveira e Silva, extractamos o argumento que elle offerece n'esta mesma Carta: «Exponho as astucias de Lupino, um ladrão, que abona suas industrias por fundamento de suas felicidades; mas quanto mais se espera venturoso, morre por erro de quem cuida matar a Roberto, pessoa applicada á vida sincera, na qual acha a ventura do casamento de Ismenia que não pertendia, antes para Sergio

diligenciava; sendo que este emprehendendo vingar-se do que lhe parecia offença, errou o tiro; e imaginando ser tal equivocação prodigiosa, confessa publicamente o seu peccado, e recebe a Branca, a quem tinha promettido casamento, de que pela ambição se desviara.» O segundo proverbio de Paiva *A fortuna não é como se pinta* é bastante engenhoso; Arsenio recebe a noticia da morte de seu irmão Anselmo, que o encarrega da administração da sua immensa fortuna, e da protecção de uma filha e orfã D. Luiza.

Muito antes de se saber d'esta riqueza, Arnoldo, rapaz pobre e boa alma amava D. Luiza, que em casa de seu tio vivia acompanhada de sua prima D. Theodora. Arsenio ao receber a immensa riqueza que lhe confiava seu irmão, é aconselhado pelo rabola e letrado Bartolo, para ficar com tudo para si e sua filha Theodora. Depois de ter realisado estes planos, offereceu a mão de sua filha ao apaixonado Arnoldo, que recusou, preferindo a pobreza de Dona Luiza. O velhaco offerece a filha a um fidalgo pobre Dom Fuas, mas, na occasião em que estavam fazendo as escripturas, sabe-se que pegou fogo na casa do letrado Bartolo, e que este, nos ultimos paroxismos declarou o roubo feito pelo tio a Dona Luiza, indicando o modo de desfazer aquella injustiça. Arsenio é preso por dividas, D. Fuas rasga as escripturas do casamento com Theodora que fica na miseria, e Arnoldo casa com a defraudada pupilla.

Silverio Silvestre da Silveira e Silva foi imitado

por outros escriptores dramaticos, como vemos nas comedias de Matusio Matoso da Mata. Uma das suas Parabolas mais conhecida é a que se intitula *Só o amor faz impossiveis*, impressa em 1784; analysamol-a não por que precisemos accentuar mais a feição dramatica do auctor, mas porque pertence á immensa familia das tragedias de *Ignez de Castro,* o ponto de orientação por onde os nossos escriptores procuravam descobrir o veio nacional do theatro portuguez. N'esta peça tragica, os gracejos privativos da Comedia de cordel do seculo XVIII entram disparatadamente, mas como um documento historico das ideias dramaticas do tempo. Cada personagem tem por assim dizer um creado que serve para o parodiar ridiculamente, e para converter em graçola os lances mais sublimes; o verso de redondilha com assoantes tambem impedia a expressão natural dos sentimentos; os anachronismos repetidos, tambem revelam a falta de comprehensão da epoca, e por isso a impossibilidade de advinhar a vida e de reconstruir o typo moral. Apesar d'estes defeitos, communs a todas as comedias do seculo XVIII, a comedia *Só o amor faz impossiveis* está bem architectada, e ainda hoje seria aproveitavel; Antonio José de Paiva conhecia a *Castro* de Guevara, traduzida por Nicolau Luiz, mas ainda assim pôde tratar a mesma acção com novidade. Entre os anachronismos, introduz, em vez dos velhos romances que canta a *Castro* de Guevara, os *Minuetes* do seculo XVIII, e refere-se aos compositores portuguezes dos Theatros de Queluz e Salvaterra,

Antonio da Silva, João de Sousa Carvalho, como se vê n'estes versos que diz o criado Pedroso:

> Que eu nisto de cantar posso medir-me
> C'o Sylva, c'o Fernardes, e c'o Sousa; (fl. 3)

Em outros logares apparece a Infanta de Castella a tocar cravo, e o criado Machucho a disparar tiros de espingarda. As comedias hespanholas não escrupulisavam com isto, e Paiva obedeceu ao seu tempo. Vejamos como elle conduz a acção.

Depois de algumas graçolas de Pedroso, porteiro do paço e «ridiculamente vestido de côrte» que anda enchotando as moscas, apparece D. Branca, Infanta de Castella, falando com el-rei Dom Affonso, dando-lhe parte do rumor que corre de seu filho Dom Pedro não quer acceital-a em casamento. D. Affonso promette-lhe que o filho não desobedecerá ao seu mandado, e ao saír, dá ordem a Pedroso, que distraia a Infanta, chamando musicos. D. Branca manda que o porteiro cante, e d'este modo se ridicularisa as Cantatas que occupavam no seculo XVIII todos os theatros; o porteiro acompanha em seguida a Infanta de Castella que desceu para o jardim. N'isto faz-se uma Mutação, em que apparece D. Ignez, com a sua criada Brigida, arrancando e plantando flores, em que symbolisa os sentimentos que lhe suscita a vinda da Infanta D. Branca de Navarra á Portugal; ao arrancar as brancas açucenas e substituil-as pelas rosas purpureas, vem-lhe á

mente um presagio triste, ao qual dá largas em umas expansões lyricas em gosto *recocó;* a criada Brigida para a distrahir canta um *Minuete,* e em seguida uma Aria, que é interrompida pelo choro de seus dois filhos os infantes D. Affonso e D. Diniz, que se queixam de lhe terem matado a corça com que brincavam. O resto d'este acto é preenchido com uma mutação em que se vê a ponte de Coimbra, e em que dois criados se encontram, e revelam o estado da acção, descosendo a vida de seus amos. — O acto segundo começa em uma sala do paço; Dom Affonso IV, fala a Dom Pedro para casar com a Infanta de Castella; o uso dos versos emparelhados revelam certa influencia das tragedias francezas; Pedro não recusara ainda seguir a ordem que seu pae lhe intima, quando entra na sala Branca de Navarra. Immediatamente canta-se uma *modinha,* e a melodia acorda na alma de Pedro todo o amor de Ignez. D. Affonso continua a garantir o casamento de seu filho com a Infanta, e quando lhe vae exigir a ultima palavra, Pedro diz que se entrega á sentença que der D. Branca, e declara que é casado com D. Ignez de Castro:

Casado estou, senhora, como digo
Com Dona Ignez de Castro; amor antigo
Me fez estimar tanto esta belleza
Que a tenho graduado por Princeza.

D. Branca não se atreve a pronunciar a sentença, levanta-se furiosa e projecta vingar-se. Esta situação é

imitada da comedia de Guevara, que atraz fica exposta. Faz-se uma segunda mutação para vista de Gabinete; Ignez de Castro recebe uma carta de seu amante, mas de repente é interrompida por vozes de caçadores e pela janella entra um pombo ferido, que lhe vem caír aos pés. Ignez desce ao parque, vê a sua rival Dona Branca, e entrega-lhe o pombo ferido, mas apezar das suas lisonjas separam-se enraivecidas; Branca vinha acompanhada de Alvaro Gonçalves e Egas Moniz (Coelho) que lhe asseguram a vingança. A terceira mutação representa vista de ponte e rio, para dar logar a outra scena superflua de criados; segue-se outra mutação de sala de paço, em que os dois ministros dão parte a el-rei, de que o infante Dom Pedro ficou preso em Santarém; ali combinam matar Dona Ignez de Castro, e partem para cumprir o crime da rasão de estado. No acto terceiro, Ignez de Castro apparece chorando porque sabe da prisão do Infante D. Pedro; n'isto acode o principe a consolal-a, dizendo que saíra da prisão sob palavra, e que tem de voltar em breve. Logo que parte, entram Dom Affonso e os dois ministros, decididos a matar Ignez; a desgraçada amante pressente tudo, e «*sáe com os dois filhos... chorando se prosta de joelhos diante do rei.*» D. Affonso fica inabalavel, e abandona a scena; Ignez é apunhalada, e empraza-o pela sua grande injustiça:

Para o tribunal divinal
Apello d'este decreto.

Ignez morre, e quando Branca se regosijava com esta noticia e os Ministros se compraziam na sua obra, vem a noticia de que Affonso IV morrera, depois do emprazamento. Alvaro Gonçalves e Egas fogem, Machucho criado de Dom Pedro, cerca-os e agarra-os; a ultima scena é um longo monologo de El-rey Dom Pedro, em decimas conceituosas, mas sem nenhum d'esses gritos da natureza conhecidos por Shakespeare; a scena enche-se de todos os personagens que logicamente ali puderem apparecer: «*Saem as pessoas, se puderem ajuntar em duas alas, e ficam todos assistindo até ao fim do acto.*» «*Apparece um throno em que estará Dona Ignez com aspecto de defunta, sentada em uma cadeira com corôa na cabeça.*» «*Vão todos por serie beijar a mão á Rainha e com a mesma ordem tornam para os seus logares.*» O corpo de D. Ignez é encoberto com uma cortina que se corre, e todos os personagens tiram a moralidade da tragedia, inclusa no seu titulo:

E n'estes vereis senhores,
Que com forças superiores
Só o amor faz impossiveis.

Quando a Arcadia portugueza se impôz tambem a obra da restauração do nosso theatro, abalançou-se a tratar outra vez os amores de Ignez de Castro, reduzindo-os ás trez unidades de Aristoteles; para Manoel de Figueiredo ou para Quita, a estructura hespanhola encommodava-os; admiradores da tragedia franceza, a

peça composta por Lamotte sobre este mesmo assumpto, animava-os a começar por aí a grande obra.

Ao passo que a Comedia tendia para tratar os assumptos mythologicos, ou os factos da historia oriental, já dramatisada pelos librettistas, o Entremez atacava de frente os abusos que se introduziam na sociedade portugueza; d'essa immensa quantidade de peças de cordel podia-se tirar um quadro completo da nossa vida intima do seculo XVIII. Um dos escriptores que sustentou o espirito dos Entremezes na sua hilaridade agressiva, foi Leonardo José Pimenta e Antas; os seus Entremezes vem quasi sempre assignados com as iniciaes L. J. P. A. No Entremez *A ambição dos Tartufos invadida*, publicado em 1770, vem no fim o seguinte annuncio: «Vende-se em casa de Leonardo José Pimenta e Antas, mestre de escrever, morador na rua de Sam Bento, nas cazas dos padres do dito Santo.» Segundo as investigações de Innocencio, foi por muitos annos professor de Calligraphia no Collegio dos Nobres, crendo-se que se teria jubilado entre 1789 para 1790; ainda era vivo em 1794, como se deprehende de uma passagem da *Arte de Escripta*, de Antonio Jacintho de Araujo. Os seus entremezes, eminentemente nacionaes, denunciam um espirito afeiçoado ao velho viver portuguez, que se revolta com a introducção de usos que estão em desharmonia com o nosso caracter; o velho professor de Calligraphia tambem tomou parte contra os Peraltas, contra as cabelleiras e bigodes, contra o chá, contra as fivellas e o calção e meia, contra a promiscui-

dade dos tratamentos do Dom e Senhoria, contra os passeios, serenatas e minuetes, contra as partidas, e tudo quanto uma burguezia estupida adopta do cesarismo que a corrompe e enerva. Um dos seus mais engraçados Entremezes, e que hade ficar na historia do nosso theatro como uma pagina gloriosa é o que se intitula *A ambição dos Turtufos invadida;* em uma nota manuscripta ao poema dos *Burros,* José Agostinho de Macedo exaltava esta peça, dando-lhe por titulo *Os Padres da Companhia;* os Jesuitas desde o seculo XVI até ao reinado de Dom José trabalharam sempre para extinguir o theatro portuguez; era bem que por seu turno o theatro cooperasse na obra da sua extincção, communicando ao vulgo o espirito solipsista da Companhia. Leonardo José Pimenta foi feliz na fórma que achou para este combate de ideias e de instituições; tratou de dramatisar as anecdotas que corriam, contando-as com certa graça e novidade, e não deixando escapar os lances em que a moralidade jesuitica se mostrava mais a nú, em que o grifo satanico saía debaixo da roupeta.

Na impossibilidade de transcrever todo o Entremez, exporemos o argumento. Remigio, homem sem preconceitos, tem uma sobrinha em sua companhia, chamada Eufrasia, e um criado chamado Rasquete; Remigio tem um odio mortal aos Padres da Companhia e quer pregar-lhes um logro que os deixe desorientados; a sobrinha teme que lhe succeda algum mal, e objecta:

EUFRAZIA: Jesuitas, senhor, não são visões;
E pessimo cardume de homens vivos,
Soberbos ambiciosos, vingativos!

REMIGIO: Pois não tem resistencia a sua astucia?
EUFR: Tem tão grande poder como a fiducia.
Mingaletes nas guerras e nas pazes,
Raposos simulados e sagazes:
Com capa de virtude, tem as prendas
De usurpar honras, vidas e fazendas.

Apesar d'isto, quer o tio levar a sua por diante, e manda o criado Rasquete, que é um espertalhão, para ir á portaria do Convento de Sam Roque chamar um padre da Companhia para o vir confessar. O criado responde-lhe que a essas horas os Padres de Sam Roque não sáem fóra, e abona-se com a seguinte anecdota passada com o Camões do Rocio, Caetano da Silva Souto Mayor, e que vem contada tambem no *Ensaio biographico critico* de Costa e Silva:

Padre da Companhia a estas horas
Só sáe se é chamado por Senhoras,
E d'aquellas bem ricas, que lhe rendem;
Mas confissão de pobre não entendem.
O Desembargador Thomé Pinheiro
Uma vez trancou dois no Limoeiro,
Que de noite encontrou quando rondava,
Por mais que um e outro Padre lhe clamava
Que vinham de ajudar a bem morrer
Uma Fidalga; e isto por saber
O Desembargador já de antemão
Que elles eram tão cheios de ambição,
Faltos de caridade e amor de Deos,
Que uma noite não quiz nenhum dos seus
Sahir a confessar perto uma pobre
Só por não ser senhora, rica e nobre,
Desculpando-se então estes astutos
Com a prohibição dos Estatutos.

O amo replica ainda ao criado, mas este confirma o espirito da Companhia com esta outra anecdota: Entrava o desembargador Thomé Pinheiro da Veiga no paço, quando ouviu dois Jesuitas estarem argumentando calorosamente com um alto personagem; versava a questão se a lua tinha ou não terra no seu centro. Pediram a opinião ao insigne reinícola; Thomé Pinheiro respondeu com a mais rigorosa logica:

> Ouçam, Padres, se querem que os instrua:
> Não tem terra o concavo da lua;
> Por quanto se a tivera, lá teria
> Uma quinta tambem a Companhia.
> *Atqui*, que tal quinta não encerra,
> *Ergo*, o centro da lua não tem terra.

Remigio diz ao criado que vá chamar o Roupeta, e logo que disser que é para confessar um Mineiro rico, elle virá com pressa e alegria. A sobrinha insiste novamente com os seus receios; passado pouco tempo entra Rasquete acompanhado com um Padre de Sam Roque e um Leigo de lanterna na mão. A confissão do fingido Mineiro, e as palavras unctuosas do Jesuita são de uma graça á maneira de Molière:

PADRE: . . . . . . Como passa
Da sua enfermidade, amado irmão?
REMIG: Começo agora a ter consolação;
Porque vêl-o me deu grande alegria,
PADRE: É benção de que gosa a Companhia.
. . . .
Vossa mercê, que vida tem seguido?
REMIG: Fui Mineiro, meu padre.
PADRE: É bom partido.
Bastante cabedal terá juntado.

REMIG: Pelas Minas passei muito má vida.
PADRE: No mundo ninguem passa sem ter lida.
REMIG: Com que, meu Padre, quero confessar-me
Com Vossa Reverencia, e informar-me
Se poderei fazer meu testamento
A bem da Companhia, como intento.
PADRE: É de Deos evidente inspiração
Essa exemplar e santa vocação.
Póde deixar-nos tudo o que tiver
Porque quem tem que dar póde se quer;
E a Casa de Sam Roque é muito pobre.
RASQUETE: Vejam lá a ambição com que se cobre:
Com capa de pobreza sem buracos,
Que é dos Padres a capa de velhacos.
PADRE: Mas que estado é o seu? ainda é solteiro?
REMIG: Fui casado no Rio de Janeiro,
Agora estou viuvo; porém tenho
Um filho, que ficou senhor de engenho;
Não me escreve ha dois annos, e ando absorto...
PADRE: Demos por tudo graças ao Senhor,
Por que se é morto, mais tem que dispôr.
REMIG: Mas se é vivo, não posso desherdal-o.
PADRE: Tambem não é preciso mencional-o;
Faça o seu testamento a nosso bem,
Que o filho, se fôr vivo, sempre tem
Livre acção de pedir a sua herança.
REMIG: A vossas Reverencias tudo entrego.
PADRE: Para salvar-se basta esse despego.
EUFR: Oh tiosinho, lembre-se de mim.
PADRE: A senhora é parenta?
REMIG: Senhor, sim.
Orfã de pae e mãe; e cuido n'ella
Por sobrinha, por pobre e por donzella.
EUFR: E tambem pelo ter sempre servido.
PADRE: Deixe estar que hade ser tudo attendido:
Se o Senhor lhe não der o seu estado,
Á Companhia fica esse cuidado.

Assim prosegue a confissão e a feitura do testamento, em que o Jesuita mostra as maximas absorventes da Monita Secreta. No meio do testamento o Jesui-

ta conhece o logro, é posto fóra esbaforido, e os visinhos chamados para testemunhas ameaçam-o com pancadas:

Abalem; que não tem cá que arranhar:
Vejam que estes successos muitas vezes
Tem o fim dos antigos entremezes.

A peça termina com um duetto cantado por Eufrasia e Rasquete:

EUFR: Que linda tramoia!
RASQ: Que forte esparrella!
AMBROS: O Roupeta n'ella
Caíu por seu mal!
Quem logra Tartufos
Faz maior façanha
Do que na campanha
O bom general.

Gloria a Leonardo José Pimenta, por ter desaggravado os pobres Autos condemnados pelos *Index Expurgatorios;* por ter atacado de frente os invasores dos Pateos do seculo XVII, por ter correspondido a todos a soporiferas Tragicomedias em latim com o simples mas verdadeiro entremez da *Ambição dos Tartufos.*

Pertence tambem ao obscuro professor de calligraphia, o entremez *As desordens dos Peraltas,* que andou no pregão dos Cegos, pelo preço de um vintem; no outro seu entremez *Chocalho dos annos de D. Lesma,* quando os convidados estão na sala, passa um cego apregoando na rua:

Ora o novo Entremez intitulado
Desordens do Peralta mal criado...
VALENTIM: Oh, chama aquelle cego que ali vem,
Quero tambem gastar o meu vintem.
. . . .
Que papeis traz aí contra os Peraltas?
CEGO: Este é bom, que lhe dá bem pelas faltas.
Ora venha o vintem se quer comprar.
VALENT: Quero primeiro lêr se me agradar...
Essa ideia não deixa de ser fina;
Mas o cego não cáe na tollina.

O entremez *Chocalho dos annos de D. Lesma*, trata de um rapaz que introduz em casa do pae os costumes da eschola moderna; projecta um festejo de annos, para sua irmã, aluga fato, convida parceiros, dá chá, traz musicos, e quando estava no maior enthusiasmo da partida, chega o pae, homem que segue os velhos costumes, e põe a todos fóra, deita abaixo o topete dos filhos, e faz-lhes uma substanciosa pratica moral. Pela *Ambição dos Tartufos* se vê que Leonardo José Pimenta abraçava as reformas de Marquez de Pombal; só assim se explica o seu exagerado monarchismo, expresso n'estes versos do entremez do *Chocalho*:

Pois filho, eu te perdo-o por agora:
Porém deves saber que as funcções de annos
Só devem dedicar-se aos soberanos;
Pois dos Reinos o bem n'elles se encerra
E para os cultos são Deoses na terra.

No entremez da *Assemblêa do Isque* combate-se a mania das reuniões em familia com o fim de jogarem,

namorarem e dançarem, que se introduzira na monastica e soturna sociedade portugueza. É este tambem um dos ridiculos que os Entremezes de cordel mais puzeram em relêvo; o arcade Garção tratou este mesmo assumpto na primorosa comedia *A Assemblêa ou Partida;* no prologo da *Historia do Theatro,* traduzida do francez por Araujo, para servir de introducção ao Theatro de Manoel de Figueiredo, tambem se cita outra comedia, intitulada *Assemblêa,* que Dom Pedro III gostava muito de vêr representar: «A *Assemblêa,* que foi representada na presença de Vossa Magestade, emendou um principio de vicios tão introduzido n'esta côrte, sem que nenhum dos espectadores o tomasse por si.» A versificação de Leonardo José Pimenta é prosaica; abandonou o octosyllabo nacional pelo verso heroico, mas sem vantagem, adoptando a rima franceza:

Faço meu *verso branco*, e verso preto:
Quasi sempre por mal endinheirado
Sou prompto em discorrer de pé quebrado.

É frequente encontrarmos a cultura do theatro portuguez sustentada por professores de grammatica, rhetorica e calligraphia, como Nicolau Luiz, José Procopio, Leonardo José Pimenta, Manoel Rodrigues Maia e outros muitos. Esta tradição litteraria deriva-se ainda de Gil Vicente; não é sem pasmo que o vemos citado em 1535 na *Grammatica* de Fernão de Oliveira, com auctoridade de philologo: «mas antre nos eu naõ vejo alghũa vogal aspirada senaõ he nestas interjeiçoẽs *vha*

e *aha* e nestoutras de riso *ha ha he*: ainda q̃ naõ me parece este bõ riso portugues postoq̃ o assi escreva Gil Viçente nos seus autos: etc.» (1)

A esta mesma eschola de Entremezes pertence Luiz Alvares de Azevedo, auctor das *Loucuras da moda;* e o engraçado José Daniel Rodrigues da Costa, auctor da *Desgraça de Basofia,* da *Arte de tourear,* do *Ridiculo mathematico,* do *Caes Sodré,* da *Anatomia curiosa,* da *Casa da Opera dos Bonecos,* da *Menina discreta,* e da *Esparrella da moda;* José Daniel forneceu entremezes para o Salitre e para o barbante dos cegos. Muitos d'estes entremezes eram forjados entre as risadas de bonachira e as anedoctas dos poetas que se ajuntavam com Bocage no *Agulheiro dos Sabios,* como elles chamavam a um retiro especial no botequim do Nicola. José Daniel abraçou as ideias republicanas e seguiu depois o partido absolutista de Dom Miguel; faltava-lhe a noção da dignidade humana, e por isso o theatro nada lucrou com o seu trabalho.

No meio do seu fanatismo, a rainha Dona Maria I, mandou que se fechassem todos os theatros; a vida do actor tornara a cair na infamia; no Theatro de Manoel de Figueiredo encontramos queixas amargas sobre este estado deploravel. No celebre entremez da *Castanheira,* o Taberneiro abona-se dizendo que em tempo serviu nos theatros:

(1) *Grammatica de linguagem portugueza,* por Fernaõ de Oliveira, cap. XIV, p. 32. Reproducção da edição de 1536, por Visconde de Azevedo e Tito de Noronha.

Bem que seja taverneiro
Sou um homem illuminado,
Porque tive alguns annos
Fui criado de *João Gomes*
N'esta prosa dos *cartazes*,
Muitas vezes o ajudei
Por ser dos mais capazes;
No tempo da *Zamparine*
Servi o breve dois mezes,
E mais de seis o *Calxine*
Pilhei musica sem conto. etc.

O Taberneiro referia-se ao tempo de João Gomes Varella, quando dirigia o Theatro de Bairro Alto em em 1765, e a Nicodemo Calcina, que em 1772 cantava no Theatro da Rua dos Condes no *Anello incantato* de Ferdinando Bertoni. Quando o Theatro portuguez tinha uma tradição e começava a aproveitar-se dos typos nacionaes, é que uma ordem de uma rainha demente veiu impossibilitar o seu desenvolvimento.

Dona Maria I prohibira a entrada de mulheres em scena; d'este modo tornou-se impossivel o tornar a apparecer uma Cecilia Rosa, ou uma Luiza Todi de Aguiar; o reinado d'esta mulher demente foi uma reacção constante contra todas as reformas de Pombal. Só assim se explica tambem a grande perseguição que soffreu o theatro. Os Entremezes populares protestaram sempre.

Em uma informação do Intendente Manique á Rainha D. Maria I, ácerca de um requerimento de Paulino José da Silva, emprezario do Theatro da Rua dos Condes, achamos estes curiosos factos: «Senhora: Pau-

lino José da Silva, emprezario, e Henrique da Silva Quintana, dono do Theatro da Rua dos Condes, pretendem que V. M. lhes conceda faculdade para poderem expôr ao publico algumas peças comicas e tragicas representadas por homens só, allegando para este fim os quantiosos gastos que tem feito com o referido Theatro, do qual estão pagando a decima a V. M. e allegando egualmente que os gloriosos descendentes de V. M. o Snr. Dom João v, e o Snr. Dom José I, frequentavam e assistiam muitas vezes áquellas representações, approvando com sua presença aquelle acto, que em nada se oppõe ao bons costumes. — Passei a examinar o conteúdo da dita exposição, e achei verdade que o emprezario supplicante, na intelligencia de que bastava a licença do Senado da Camara, gastou n'aquelle theatro um conto e duzentos mil reis, pouco mais ou menos, cuja somma perde, se não alcança a permissão que sollicíta; e o mesmo o supplicante dono que é um negociante de mui limitados cabedaes. — Emquanto á representação, é certo que os Santos Padres dos primeiros seculos da Egreja prohibem aos catholicos a assistencia aos theatros, excommungando e anathematisando aquelles que esquecidos das admoestações, se apresentavam nos espectaculos; porém este rigor, então mui fundado, já não tem hoje logar. Os Gregos d'aquelle tempo, eram summamente obscenos. Não eram mais que umas satyras mordazes representadas com gesticulações tão desenvoltas e libidinosas, que em logar de excitarem o amor da virtude, faziam pelo con-

trario o vicio mais appetitoso. Clamavam os Santos Padres, e com justa rasão, porque taes espectaculos não só eram contrarios aos dogmas da fé catholica, senão até ás leis da rasão e da natureza. Foram-se modificando estas reprehensões, e foram diminuindo ao mesmo tempo as queixas dos Santos Padres, e hoje vêmos que emmudecidas de todo as declamações que se faziam, desde que se vê a modestia e a decencia com que se adorna o theatro pelo que toca ao scenario e vestuario, desde que os dramas não tem outro fim mais do que escarnecer o vicio, inculcando nos animos com suavidade e alegria o amor da virtude, desde que se vêem n'ellas pintadas com as côres mais ridiculas a ambição, a avareza, a priguiça, a gula, e todas as maldades, é louvada e engrandecida a misericordia, a humanidade e o amor do proximo, e tudo o que compõe um varão perfeito: desde que finalmente se ha conhecido que o theatro é a eschola da moral reprehendendo o vicio. — Os politicos mais celebres da Europa chegam a considerar até precisa e necessaria nas côrtes essa diversão, para entreter agradavelmente aquelles individuos, que carecendo d'ella, empregariam o tempo de sua ociosidade em commetter grandes crimes em prejuiso da tranquillidade publica, e com desprezo da santa e respeitavel religião catholica. Sirvam de exemplo a côrte de Madrid que tem actualmente dois theatros, a de Pariz que tem trez, a de Veneza, sete, a de Parma, dois, e até o emporio do mundo, a cabeça de toda a egreja, a respeitavel Roma, tem cinco; e

ainda que o Summo Sacerdote ao conceder a permissão áquelles theatros não o faz como Principe e cabeça da egreja, senão como potentado secular, é certo que não a outhorgaria se se encontrasse com a authoridade dos Santos Padres ou destruisse assim os bons costumes. Até nas proprias religiões aonde os homens estão todos dedicados ao serviço de Deus poderoso omnipotente, se permitte para divertimento em tempo que chamam Carnaval, que representem algumas peças eruditas, que suavisando os espectadores, lhes ensinem a bôa moral. Por todos estes motivos nos parecem os supplicantes dignos da graça que pretendem, principalmente sendo as representações executadas por homens, pelo que não póde haver receio de que aconteçam aquelles disturbios que são inevitaveis quando se reunem muitas pessoas de ambos os sexos. E para evitar qualquer abuso que se queira introduzir, será preciso que sob qualquer pretexto que se alegue, não se consinta mulher alguma dentro das portas do theatro da representação, bastidores, camarins de scenario e vestuarios, e que nos palcos não hajam cortinas nem se consintam mulheres meretrizes que vão servir de escôlho á virtude, e que as peças comicas e as demais da representação sejam primeiro vistas e examinadas no tribunal da Mesa Censoria, para serem julgadas no que toca á religião e aos bons costumes. Com estas precauções que farei executar com toda a exactidão por serem os theatros e a sua economia um dos objectos da Policia, me parecem os supplicantes dignos da graça que preten-

dem. V. M. não obstante, mandará o que fôr servida. —Lisboa, 15 de Dezembro de 1780.—Diogo Ignacio de Pina Manique.» (1)

O chefe da Policia, imitador do systema preventivo do despotismo francez, tinha tambem certa predilecção pelo theatro; foi elle o que mais contribuiu para facilitar a realisação do theatro de Sam Carlos. É triste vêr os argumentos de que se serve para alcançar um pouco de tolerancia de um governo fanatico. De todos, o argumento que mais punge, é vêl-o recorrer ás peças de cordel que moralisavam o publico e que satyrisavam os costumes novos e estrangeirados. Depois de se libertar das garras dos Jesuitas, o theatro caía nas perplexidades timoratas de um governo despotico, que procurava abafar todas as manifestações da consciencia.

(1) Documento publicado pela primeira vez no livro *La Literatura portugueza en el siglo XIX*, de Romero Ortiz, p. 181, not. 3.

LIVRO VI

RESTAURAÇÃO DO THEATRO PELA ARCADIA

A grande voga das tragedias francezas em Portugal no seculo XVIII, explica-se pelo absoluto despotismo do nosso governo, e pela ausencia completa das ideias da Revolução. Em primeiro logar não se ligava importancia moral á grande classe chamada o povo; não tinha vida politica. Como se lhe havia de admittir sentimento e paixão, que são o elemento do drama moderno? A tragedia raciniana estava em completo accordo com os nossos costumes; os personagens eram reis, e os nobres, ou aulicos, confidentes que entretinham o dialogo, e faziam quasi sempre de ouvintes. D'aqui veiu uma falta de animação e uma monotonia incuravel. A este proposito, diz perfeitamente Charles Remusat: «A Tragedia acabou por se assimilar aos governos acanhados, em que o povo é excluido. N'estes,

as paixões dos nobres, só encontram complacentes e servidores; nunca uma palavra involuntaria, nunca um movimento descuidado os chama á verdade; só encontram sentimentos de convenção; não ouvem senão respostas officiaes, e para elles a sociedade está representada por meio de confidentes. Tal é o defeito da Tragedia franceza; em nada diminue o genio dos poetas. As fórmas contrafeitas e a etiqueta que opprimem o theatro francez, não foram livremente escolhidas por elles; se se tem de accusar alguem, virem-se contra Richelieu em vez de Corneille, contra Luiz XIV em vez de Racine. A tragedia franceza é contemporanea do estabelecimento de todas as solemnidades do poder absoluto. Como não supportaria ella o jugo? Como seria ella só verdadeiramente publica, se nada o era então n'esse tempo? Poderia o povo figurar sobre a scena, quando tão raramente se lembravam da sua existencia? Os poetas não tinham mais que imaginar, senão acções em que os grandes podessem tomar parte nos estrondosos successos. Deve-se-lhe increpar este erro, quando os proprios historiadores o não evitaram? Uma unica cousa foi omittida nos trez quartos da historia de França, a nação. A nossa Tragedia foi como a nossa historia, e a nossa historia, como o nosso governo, como a nossa sociedade. Com certeza, a Revolução veiu muito a tempo; sem ella, acabava-se por esquecer que houvesse em França outra sociedade a não ser a gente fina.» (1) Estas palavras explicam a pre-

(1) *Passé et Present*, p. 213, t. I.

dilecção do theatro portuguez no seculo XVIII pelas tragedias traduzidas do francez. Um escriptor comico, Antonio José, fôra queimado vivo sem se saber porque. Era um exemplo perigoso; a escolha de uma traducção era menos arriscada entre os abysmos da censura religiosa e das desconfianças policiaes. Não foram sómente as tragedias do seculo de Luiz XIV que se traduziram e imitaram; inaugurou-se tambem a Bastilha no fórte da Junqueira, introduziu-se a Policia contra as ideias da Revolução. O pouco original que se escreveu para o theatro era sem liberdade, pela pauta raciniana; desconhecia-se absolutamente Shakespeare, e mais ainda a consciencia da dignidade humana. A Arcadia trabalhou para a renascença do theatro, mas, corporação hybrida, não vendo a perfeição fóra dos modêlos latinos, fortaleceu a pressão moral do absolutismo politico com o absolutismo de Aristoteles e Quintiliano. Demais o genio catholico d'este povo levou-o sempre a considerar o theatro como escandaloso e profano.

CAPITULO I

A Litteratura dramatica na Arcadia Lusitana

O absolutismo anachronico de Pombal, e o dogmatismo auctoritário da Arcadia de Lisboa. — Identidade entre a litteratura e a politica do seculo XVIII. — Os Discursos de Garção na Arcadia sobre as doutrinas dramaticas. — Preferencia dada á imitação dos tragicos francezes. — A originalidade do theatro inglez foi causa da sua condemnação entre nós. — Doutrinas da *Gazeta Litteraria* do Porto em 1761. — Tentativas da Arcadia para a restauração do theatro: Manoel de Figueiredo. — Collaboração de Domingos dos Reis Quita e de Piedegache na tragedia de *Megara*. — Estado dos actores no meado do seculo XVIII. — Causas de desapparecimento da Arcadia.

Á medida que o Marquez de Pombal executava com uma impassibilidade curul a restauração ou reforma politica de Portugal, encontramos na litteratura do seculo XVIII um movimento analogo, em que transparece o mesmo espirito. Pombal procurava reduzir a realeza ao typo dos imperadores byzantinos; a litteratura procurava circumscrever a sua espontaneidade aos canones dos rhetoricos da decadencia. O marquez de Pombal era uma grande vontade obrando sob a impressão de preconceitos seculares; tendo vivido alguns annos em Inglaterra, aí começou a comprehender a fórma do *self gouvernement*, produzida pela alliança do genio saxonio e normando; a constituição ingleza revelou-lhe a existencia da liberdade politica, e a leitura dos Encyclopedistas e dos primeiros escriptos economicos apenas lhe souberam incutir que a administração do estado era

uma sciencia. O modo como elle realisou estas novas ideias deixa em evidencia uma grande vontade dirigida por uma mediana intelligencia. Pensando garantir a liberdade civil, proclama a lei da Boa Rasão, sacudindo dos nossos tribunaes a influencia dos codigos romanos, e ao mesmo tempo abafa a revolução popular do Porto que se alevantara contra a Companhia dos vinhos; querendo copiar a independencia politica da Inglaterra, fundamentando a auctoridade no conhecimento racional das necessidades sociaes e no equilibrio das diversas classes do estado, reduz a aristocracia portugueza a uma hierarchia nulla e sem preponderancia, destruindo a influencia theocratica que nos dominára até ao seu tempo. Reconcentrado assim o poder nas mãos do monarcha, facil lhe era servir-se d'esse nome como chancella. Foi o que aconteceu. Para que a ideia da realeza não caísse no vacuo, para que não ficasse uma abstracção sem prestigio, Pombal transformou D. José em um imperador byzantino; tornou-o cesarista, mostrou-o a todas as classes vivo e apaixonado pelos divertimentos musicaes, pelas festas publicas, pelas estatuas e obras de arte. A prova de que tudo era phantastico, está no que succedeu depois da sua morte; as suas reformas não eram organicas, ficaram pela força da inercia, mas não produziram mais do que um resultado passageiro. Houve algum dinheiro no erario, a nação teve preponderancia politica, mas o povo não experimentou a minima alteração no seu modo de vida, no seu caracter. A aristocracia portugueza, imitando as

modas da côrte de Luiz XIV, acceitou a nova condição do parasitismo aulico, sem reagir.

A este movimento na ordem politica, corresponde egual corrente na transformação litteraria; proclamou-se o dogmatismo na arte, declamou-se contra a liberdade dos Seiscentistas, e á maneira das Companhias de Pombal, erigiu-se uma associação para curar do desenvolvimento da eloquencia e da poesia portugueza. Coube esta missão á Arcadia portugueza, fundada por homens revestidos de auctoridade official, que gravitavam e recebiam inspirações de Pombal. A Arcadia estava com a mira no exemplo da Academia franceza; no seculo XVIII, com a apparecimento do theatro chinez, Diderot, Mercier e Sedaine tentaram fazer uma grande reforma na arte dramatica, mas os novos principios foram abafados por ordem da Academia com a influencia das tragedias de Racine e de Voltaire. A Arcadia portugueza serviu-se dos mesmos meios; as comedias de cordel, creação revolucionaria formada pelo mixto do que havia de melhor no theatro hespanhol, italiano e inglez, foram condemnadas como indignas do theatro, metralharam-se com regras de todas as Poeticas desde Aristoteles até Dacier, foram banidas com o curso forçado das tragedias francezas. Uma das principaes emprezas da Arcadia era conseguir a restauração do theatro portuguez. Veremos os principios que abraçou, veremos os homens que a realisaram, e facilmente se conhecerá o que conseguiu. Cabem aqui estas importantes palavras de Herculano: «A Arcadia e a influencia que esta

corporação teve nas letras foi uma nova reação litteraria, e o dogmatismo em que se restauraram as doutrinas romanas, posto que reflexas já de Italia e de França, foi ainda mais intollerante e absoluto que na epoca do Renascimento. O Seiscentismo acabou ás mãos dos Arcades, que restabeleciam o predominio da arte antiga e revocavam o pensar e o estylo dos poetas do tempo de Dom João III e de Dom Sebastião, ao passo que o Marquez de Pombal procurava restaurar a esquecida robustez da Monarchia com a austeridade dos seus principios administrativos e com a acção vigorosa do seu governo de ferro.—A Monarchia do Marquez de Pombal era anachronica em politica: a restauração da arte romana era anachronica em litteratura. Ambas deviam necessariamente passar, e passar rapidas. Assim aconteceu. A fórmula politica nunca fôra tão absolutamente monarchica; a fórmula litteraria nunca fôra tão mesquinhamente romana. Nunca o motu-proprio fôra tão cabal explicação de todas as leis: nunca os nomes e exemplos de Aristoteles e de Quintiliano, de Horacio e de Virgilio, substituiram tão completamente o raciocinio na critica. Mas o Marquez de Pombal começava por discutir com a aristocracia e com a theocracia, e a Arcadia com o Seiscentismo.» (1)

A primeira reunião da Arcadia portugueza foi a 19 de Julho de 1757; estavam ainda em ruinas todos os theatros arrasados dois annos antes pelo terremoto; os

(1) *Memorias do Conservatorio*, pag. 29.

arcades quizeram começar pela restauração do theatro, e Manoel de Figueiredo, conhecido pelo nome poetico de Lycidas Cynthio, leu a sua primeira tragedia *Edypo* na sala da sessões chamada monte Menalo; um dos censores das obras apresentadas, chamado Sincero Jerabricense ou José Xavier de Valladares e Sousa, escreveu a censura official, e d'aí por diante continuaram os trabalhos contrafeitos e sem alcance, como se conhece pelos prologos de Figueiredo. Na primeira sessão mensal, celebrada logo a 26 de Agosto de 1757, Pedro Antonio Correia Garção, proposto para socio por Diniz, leu uma *Dissertação sobre o caracter da Tragedia, propondo ser inalteravel regra d'ella não se dever ensanguentar o Theatro, e no desempenho de cujo drama devem reinar o terror e a compaixão.* Não contente com seguir Aristoteles, Garção submette-se aos escholiastes que tornaram intolerante a doutrina do stagyrita; cita Demetrio Phalereo, e Neoptolomeu de Paros, e a epistola *Aos Pisões.* Dacier e Le Bossu supprem o criterio da verdade natural. Para fundamentar a regra de que se não deve ensanguentar o theatro, antes de a comprovar com exemplos da antiguidade, Garção invoca primeiro os tragicos francezes: «Os Francezes a receberam, a adoptaram, e a defendem com a prática e com a doutrina. Nós temos a gloria de que a nossa *Castro* seja um exemplo de que não ignoramos e de que a seguimos.» E mais adiante: «O maior tragico de França, Monsieur Corneille, no exame do seu *Horacio,* diz: Se he uma regra não ensanguentar o thea-

tro, não é certamente do tempo de Aristoteles...» Proclamados estes principios estheticos, circumcriptos ao que fizeram os academicos francezes, seguia-se como consequencia inevitavel a condemnação do riquissimo e fecundo theatro inglez. N'esta mesma sessão disse o arcade Garção: «Os Inglezes, nação em quem mais se descobre os genios dos Republicanos antigos, e que no orbe litterario fazem uma grande figura, os Inglezes, digo eu, são os que menos respeitaram esta lei, infringindo-a reiteradas vezes, de que é triste testemunha o seu *Catão,* e de que talvez os fez gostar aquelle odio com que sacrificam á sua pretendida liberdade uma testa coroada.» Garção quer que a tragedia se funde no *pathos,* e não podendo fazer-se comprehender, exemplifica-o com a Paixão de Christo. Na terceira sessão mensal da Arcadia, celebrada a 30 de Septembro de 1757, leu Garção a segunda parte d'este seu trabalho *Sobre o mesmo caracter da Tragedia, e utilidades resultantes da sua perfeita composição.* N'este escripto condemna o theatro anterior ao terremoto, o unico que ainda apresentava certa feição nacional: «tinha o mau gosto adoptado o peor systema: Dragões, magicos, navios, incendios, batalhas, naufragios, carceres, patibulos, demonios e espectros, eram os milagres do Theatro. Ha bem pouco que uma côrte polida fazia as suas delicias de similhantes espectaculos. E Metastasio, não obstante alguns d'estes defeitos, teria se quizesse, uma estatua no Capitolio.» Garção defende o Theatro contra o espirito catholico que em Portugal exigia que os

prégadores o supprissem. Na *Dissertação sobre a imitação da antiguidade,* recitada por Garção, substituindo Diniz, no dia 7 de Novembro de 1757, aí formúla a reacção classica: «Os Gregos e os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos estes soberbos originaes, são a unica fonte de que manam boas Odes, *boas Tragedias,* e boas Epopeas. — Entre nós, depois que acabaram os bons dias da Poesia portugueza, poucos foram os que penetraram semelhante mysterio, de que são miseraveis testemunhas as Obras dos *Seiscentistas.* Guardava o céo para a Arcadia a honra e a vaidade de erguer esta bandeira...» Na Oração recitada pelo mesmo arcade, na sessão de 30 de Junho de 1759, fala contra a mania de disputar sobre a Tragedia, e condemna o theatro do seculo XVII, imitado de Hespanha, em que se confundia o comico e o tragico: «Com esta exquisita doutrina se resolveram poetas dramaticos a misturar o Sôcco com o Cothurno: foi o berço da Tragicomedia...»

Em outra Oração o poeta Corydon sustenta que se não póde escrever uma bôa comedia sem lêr Plauto ou Terencio; lembram-lhe todos os modellos, menos a realidade da vida: «Se, por exemplo, me encarregasse de compor uma Comedia sem ler Aristophanes, Plauto e Terencio, sem examinar no que consiste o verdadeiro ridiculo, poría no Theatro Jesson desembarcando em Colcos com os valorosos Argonautas, namorado de Medea, roubar o Velocino; e depois de atravessar os mares nunca de antes navegados; depois de ter quebran-

tado todos os encantos, de vencer Dragões, e conseguir tão precioso triumpho, entregar a um simples Lacaio um Thesouro tão inextimavel, só para que o Bufão pudesse dizer um ridiculo equivoco; (1) não cuidaria que o Protogonista fosse um zeloso ou um avarento; e isto guardaria para uma Tragedia; seria um Rei um Capitão; os amores ainda que fossem attribuidos a um velho ou a um Catão, seriam o sal attico das minhas scenas; arderia Troya; appareceriam exercitos, ainda que os cavallos deitassem por terra os bastidores; e se pudesse introduzir no Theatro o apparato de uma Trincheira, que lançasse bombas e disparasse Artilheria, então ganharia uma nova fama, a que não aspirou Sophocles nem Euripedes. Eis aqui a ruina que eu temia, quando temia que acabasse a Arcadia.» Em outras passagens dos seus versos, Garção proclamava o estudo dos Autos de Gil Vicente, das comedias de Sá de Miranda e de Ferreira; foi talvez por sua influencia que o arcade Manoel de Figueiredo reduziu a comedia antiga do *Cioso* ás condições da scena moderna. A tentativa de reacção classica da Arcadia era em parte coadjuvada pela fidalguia de Lisboa que emprehendera a reconstrucção do Theatro do Bairro Alto. Garção apostolava a imitação classica, mas ninguem como elle, comprehendeu na Arcadia a arte antiga. A cantata de *Dido*, que intercalou na sua formosa comedia *A Assem-*

(1) Refere-se aos *Encantos de Medea*, de Antonio José. Vid. supra p. 77.

blea ou Partida, é a prova; é o melhor trecho poetico que a Arcadia produziu. Não se admira ali a perfeição da fórma, tanto como a comprehensão do genio grego revelada no pathetico, religioso, sombrio, incommunicativo á paixão, mas inspirando terror; é um quadro em que as partes, cada situação, cada gradação não subsiste fóra da unidade completa que as domina. A arte grega era assim. A Cantata de *Dido* apresenta um estudo perfeito sobre a acção, uma certa serenidade ao narral-a; o sentimento religioso pagão não é ali convencional como os Olympos fabricados pela Arcadia, torna-se a luz do quadro. Por aqui se vê que a arte grega era para Garção mais do que um recurso para a *machina do maravilhoso.* Esta cantata na comedia da *Assemblea,* vinha banir os *minuetes* e *arias* italianas, que por seu turno baniram as *modinhas* brazileiras. Garção não pôde desenvolver tão bellas faculdades; o despotismo de Pombal, começou a molestar-se com a Arcadia, e o poeta foi uma das suas cruentas victimas, morrendo sem crime no Limoeiro. (1) Perseguido tambem pela mais atra pobreza, ainda assim pode escrever duas tragedias, *Sophonisba,* e *Regulo,* que infelizmente ficaram ineditas, e talvez que agora estejam perdidas.

Ao passo que a Arcadia se determinava servilmente pelo Theatro francez, encontramos na *Gazeta Litte-*

(1) Mais desenvolvido em a nossa *Historia da Arcadia,* inedita.

raria do Porto, redigida sob o despotismo proteccionista de D. Francisco de Almada, a propagação das mesmas doutrinas, e ao mesmo tempo a condemnação do Theatro inglez.

O Padre Lima na *Gazeta Litteraria*, publicada em 1761, falando de uma obra ingleza sobre o theatro, termina: «Não podemos deixar de observar, que concordamos inteiramente com este Author na preferencia que dá ao Theatro francez, no que pertence aos costumes, e julgamos que a censura, que faz ao Theatro inglez, é justa e bem fundada. — Esta preferencia é conhecida por todos aquelles inglezes de bom gosto, que discorrem, que o patriotismo não se estende a querer arrogar á nação ingleza a gloria que todos os criticos e homens de juizo tem concedido á França; mas esta preferencia não se deve limitar unicamente aos costumes. Qual será o insensivel que não sinta, e ao mesmo tempo não admire o sublime de Corneille, o terno e pathetico de Racine, o terrivel de Crebillon, etc. que não só inspiram o terror e a piedade, que são os fins da Tragedia, mas ao mesmo tempo aquella elevação e nobreza de sentimentos de que os espectadores se acham apoderados, representando-se qualquer Tragedia d'estes grandes Poetas? Qualquer Comedia, ou ainda qualquer farça ou outra qualquer representação jocoseria dos modernos comicos, conservam entre o sal das galanterias uma decencia e ainda civilidade, que póde servir de eschola á mocidade franceza e á de toda a Europa.» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. I, n.º 2, p. 33. (1761.)

O unico escriptor da Arcadia que entrou com maior coragem na obra da restauração do Theatro portuguez foi o arcade Manoel de Figueiredo; os prologos de todas as suas comedias trazem excellentes reflexões sobre a arte dramatica. Para elle nem só o theatro francez merece sympathia; quer typos, caracteres e costumes originaes, conduzindo tudo isto para demonstrar uma these fundamental. Manoel de Figueiredo versejava mal, e foi essa circumstancia pequenina que anullou em parte o seu assombroso trabalho. Com authoridade competente fala Garrett no prologo do seu *Catão,* acerca d'este dramaturgo: «Um homem sem talento, mas de grande tino, juizo e erudição... o honrado Manoel de Figueiredo, de cujo volumoso theatro poucos sabem até que existe: lêl-o, isso é para exemplares paciencias. Pois ganha muito quem o fizer, que ha ali ouro de Ennio com que fazer muitos Virgilios.» O esquecimento que pezava sobre o immenso trabalho d'este homem, ainda em 1839, mostra que pouca ou nenhuma influencia exerceu na empreza da restauração do Theatro.

Muitos outros poetas da Arcadia tentaram a Comedia, como Diniz com o *Falso Heroismo,* ou a Tragedia, como Domingos dos Reis Quita, Miguel Tiberio Piedegache, e Francisco José Freire, já com traducções ou composições originaes; este ultimo, como se vê por um estudo do sr. Rivara, traduziu quatorze tragedias, dos melhores authores gregos, latinos, italianos e francezes, que se guardam ineditas na Bibliotheca de

Evora. A parte mais curiosa do seu trabalho é a que versa sobre as questões da arte dramatica.

Domingos dos Reis Quita e seu amigo Miguel Tiberio Piedegache, trabalharam juntos na reforma do theatro encetada pela Arcadia. Na advertencia da tragedia *Megara*, se lê esta noticia dada por Piedegache: «No anno de 1761, compozemos a tragedia de *Megara*, o senhor Domingos dos Reis Quita e eu; e no anno seguinte começamos a imprimil-a. Declarando-se a guerra, e marchando eu para a campanha com o meu regimento, suspendeu-se a impressão, que em 1764 tornou a renovar-se. Novo incidente, ficámos desgostosos: etc.» N'este livro vem uma *Dissertação sobre a Tragedia*, escripta por Piedegache, que começa: «Apparece emfim pela primeira vez na lingua portugueza uma Tragedia ajustada com as regras que praticaram os mestres da scena, os Eschylos, os Euripedes, e os Sophocles, e seguindo religiosamente os seus vestigios que nos prescreveu Aristoteles.» Esta gloria cabe legitimamente a Manoel de Figueiredo que primeiro leu na Arcadia o *Edipo*.

Na traducção da *Athalia* de Racine, publicada em 1769 por Francisco José Freire, mais conhecido pelo nome arcadico de Candido Luzitano, tambem vem uma Dissertação sobre a presente Tragedia «para instrucção d'aquelles, que não sabem as leis de Theatro. . . .» Diz Candido Luzitano: «Publicamos esta Dissertação, cujos fundamentos nos ministram as indispensaveis leis da Poesia Tragica; e como d'ella entre

nós não é vulgar a instrucção, parece-nos que faremos beneficio a alguns com este discurso, *extrahido de diversos authores francezes.*» Candido Luzitano não conhece outros modelos senão os tragicos de Luiz XIV: «Estes dois affectos do terror e da compaixão são mui proprios do auditorio, causados pela Pessoa fatal da Tragedia. A isto é que os Francezes chamam elegantemente *unidade de interesse,* isto é, que quanto se fizer ou no dispor ou no começar ou no proseguir, ou terminar da acção, se faça de maneira, que se interessem os animos dos ouvintes por um só, e não por muitos actores. De outro modo augmentando-se os objectos de compaixão e de terror, virão a distraír-se esses affectos, e a impedirem-se uns a outros, de sorte que pela multiplicidade virão a perder a força. — Estas duas unidades de acção e de interesse são essenciaes ou intrinsecas á Tragedia; porem as *unidades de tempo* e de *logar* são umas certas medidas extrinsecas, mas necessarias, porque uma acção ordinariamente se faz em um *logar* e em um *tempo*. Comtudo n'estas materias não se ha de tomar o *tempo* como medida de um acto momentaneo, nem o *logar* como immutavel em todas as suas partes... O desejo da novidade quer comtudo, que haja alguma alteração na *unidade de logar:* a arte está em saber conciliar a variedade do logar com a unidade d'elle.» Em outro sitio accusa Candido Luzitano a sua prisão á poetica franceza: «Das combinações dos caracteres e paixões resulta aquella grande contenda de affectos nos ouvintes, *a que os*

Francezes chamam Situação; porque fica o animo como situado n'aquelle ponto de vista, que mais o perturba.» No meio d'este servilismo á auctoridade, Candido Luzitano adopta para a tragedia o verso solto endecasyllabo «porque são muitos os exemplos em que me fundei, e o nosso insigne Ferreira na sua *Castro* é para mim de maior excepção.» Manoel de Figueiredo abona-se com o voto de Candido Luzitano. Pela sua parte Piedegache regeitava a auctoridade da *Castro* de Ferreira: «porque não nos accomodamos a admittir na série das verdadeiras Tragedias formadas sobre os modellos ou originaes dos referidos tragicos, a *D. Ignez de Castro,* de Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; etc.» A influencia que os restauradores queriam exercer com a tradição do theatro nacional conhece-se por este protesto de Piedegache, pela nova elaboração que Manoel de Figueiredo deu á comedia do *Cioso* de Antonio Ferreira, e por uma nova edição da *Castro,* falsamente attribuida a 1590, quando os caracteres e feição typographica são de 1764 a 1770.

Contra todas estas causas que embaraçavam o comprehender o modo de levantar o theatro nacional, accresce a eterna lucta que se deu na Arcadia por causa dos *Archaismos* e *Neologismos;* Candido Luzitano tambem se defende d'estes, dando «rasão de algumas vozes que usamos, as quaes talvez que escandalizem os melindrosos ouvidos d'aquelles a quem costumo chamar *Puritanos da lingua.*» Na restauração do Theatro moderno,

a Allemanha foi buscar a nova seiva de vida á Inglaterra e á Hespanha, a Arcadia despresou esta fonte. Diz Piedegache: «Outros espectaculos, por igualmente barbaros, pavorosos e hediondos, se fazem inadmissiveis no Theatro. Taes são os objectos que muito de ordinario nos ministra a Tragedia ingleza, já enchendo o Theatro de cadaveres, já fazendo comparecer na scena patibulos, aspas, rodas, e os outros instrumentos da mais cruel e horrenda carnificina.»

Os trabalhos theoricos da Arcadia não bastavam para restaurarem o theatro; convictos na infallibilidade da sua erudição, os arcades attribuiram a falta de poder insuflar vida a esse cadaver, á insufficiencia dos Actores. Eis o que dez annos antes de Pombal, em 1771, levantar aos actores o estigma de *infamia,* escreveu o erudito Piedegache: «As Companhias dos Comediantes são pouco numerosas, e assim os mesmos actores na precisão de representar promiscuamente a Comedia ou a Tragedia, ao mesmo tempo que passa quasi por axioma ser impossivel dar-se um representante que faça distinctamente o papel de Tragico e de Comico. Os nossos representantes, *como acabamos de dizer,* pelo seu pequeno numero, tão depressa passam do cothurno para o sócco, e contrahirão por este modo um gosto mixto de representação, que os impossibilita para poderem sahir-se bem de um e outro ministerio. Demais, não conhecemos no nosso Theatro senão dois Actores mais supportaveis, um para representar de Soberano, outro de Pae; todo o resto da companhia é insoffrivel. Um, que chora

incessantemente, tem uma voz asperrima, e articulada sempre em um mesmo tom, sem conhecer diversas modulações, que por exemplo devem fazer transição de uma situação enternecida para outra furiosa, de uma de desespero para outra de temor. Falta-lhe a decencia, faltam-lhe os gestos, em uma palavra, quasi inteiramente lhe falta o conhecimento do Theatro. Bater com os pés é expressão da sua colera, correr como um louco é o indicio da sua desesperação. Os seus braços não parecem pertencer áquelle corpo, tão pouca correlação se acha entre o seu movimento, com os discursos que acaba de proferir a sua lingua. Outro Actor aggrava o desar da sua pequena estatura com uma voz rouca e desengraçada, com um gesto affectado, com umas impaciencias fóra de tempo, com um ar commum, com pouca ou nenhuma intelligencia do que está representando, com uma pronuncia adulterada e defeituosa. Rasga os seus vestidos para mostrar-se apaixonado, e é tão excessivo na sua declamação, que degenera em extravagancia. Se estes são os mais toleraveis, bem se vê que os mais não merecem fazer-se menção delles.» (1) Este quadro triste foi escripto depois de 1761 a 1768; d'aqui em diante os actores portuguezes foram degenerando até se appresentarem borrachos em scena. A culpa estava nas leis, e no despotismo catholico que procurava extinguir o theatro. Ao menos estes pobres actores serviram para desculpar a impotencia da Arcadia, e deixal-a na illusão

(1) *Megara*, tragedia, Dissertação etc., p. LXXXV.

de poder com discursos e obras pautadas restaurar a mais nacional de todas as fórmas da arte.

Com a morte de Dom José, acabou a administração energica de Pombal; suspendeu-se a corrente galvanica que mobilisava o cadaver. A Arcadia teve a mesma sorte; o snr. Herculano define perfeitamente a sua extincção: «A Arcadia derrubara a poesia Seiscentista; comprira a sua missão. Depois dogmatisou e morreu. Foi de inanição. Esta sociedade tão activa, tão belligerante, tão ruidosa nos seus começos, expirou, e nem sequer o mundo litterario deu tino d'isso. Era que a Arcadia nunca propriamente vivera, porque nunca appresentara uma ideia progressiva.» (1) A Arcadia Lusitana durou desenove annos; consummiu o tempo em polemicas estereis; ao celebrar o seu primeiro anniversario, escreveu Manoel de Figueiredo esta nota a uma Satyra, que bem revela a sua existencia rhachitica: «No dia da abertura da Academia, no segundo anno, estando os Arcades em má intelligencia, por lhes não darem toda a attenção quando liam os seus papeis.» (2) E em outra nota accrescenta: «Todos assentaram que a Academia duraria quatro dias quando muito.» A maior parte dos seus membros foram perseguidos por Pombal, como Garção, Claudio Manoel da Costa, e Thomaz Antonio Gonzaga; outros morreram, e em 1776, já a Arcadia não existia. A restauração do theatro ficou insoluvel.

(1) *Mem. do Conservat.* p. 29.
(2) *Obras posthumas*, P. I, p. 88.

CAPITULO II

Manoel de Figueiredo (Lycidas Cynthio)

Caracter d'este restaurador erudito do Theatro portuguez.—Modo como o considerava Garrett.—Vida intima de Manoel de Figueiredo.—Demora-se sete annos em Hespanha.—É convidado para a Arcadia pelo seu amigo Garção.—Duas epocas litterarias da sua vida: De 1756 a 1764, e de 1768 a 1777.—Tragedias e Comedias que escreveu no primeiro periodo da sua actividade dramatica.—Seu conhecimento das Operas italianas.—Estado do Theatro portuguez depois do Terremoto.—Exemplo sublime da amisade de seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo, que salvou todas as suas obras.—A segunda epoca litteraria.—Influencia exercida sobre o genio de Figueiredo, pelo Bispo Cenaculo, por Pedro José da Fonseca, por Candido Luzitano, José Basilio da Gama e Caetano Martinelli.—Catalogo das suas tragedias e comedias com as datas da composição ou representação.—Heroicidade de seu irmão Francisco.—Analyse da Tragedia *Inez*, e da Comedia *Poeta em Annos de Prosa*.—Conclusão.

De todos os poetas que escreveram para o theatro portuguez, Manoel de Figueiredo foi o que teve verdadeiramente a consciencia da sua missão; uma unica ideia lhe occupou a vida—o problema da creação do Theatro nacional. Poz ao serviço d'esta empreza gigante uma bella intelligencia, uma moralidade impigerrima, um conhecimento das obras primas de todas as litteraturas, o espirito de observação desenvolvido em longas viagens, mas teve a infelicidade de escrever em uma epoca de reacção classica, sob o mais despotico cesarismo, em um tempo em que o povo portuguez não tinha vida politica, e o theatro estava unicamente

occupado por apparatosos espectaculos de scenographia, por actores despresiveis, e por comedias obscenas que faziam rir. Manoel de Figueiredo teve a coragem de assistir á queda de todas as suas comedias, affrontou com as insolencias do mau gosto, foi vencido pela indifferença da multidão e das Academias, e por fim pensou em imprimir a sua obra gigante como uma appellação para o tribunal da posteridade. Esta lucta tenaz que absorveu a sua larga vida, tirou-lhe a espontaneidade da composição e a graça, não o deixou explorar todos os recursos que descobria com immensa fecundidade. A sua honradez proverbial tornava-lhe a linguagem pittoresca e ingenua. Antes de analysarmos a vida intima d'este vulto respeitavel da historia da litteratura dramatica, é indispensavel transcrever o juizo que d'elle formava Garrett: «Vivia aqui ha coisa de cincoenta para sessenta annos, n'esta boa terra de Portugal, um figurão exquisitissimo que tinha inquestionavelmente o instincto de descobrir assumptos dramaticos nacionaes, ainda ás vezes, a arte de desenhar bem o seu quadro de lhe grupar não sem merito as figuras; mas ao pôl-as em acção, ao coloril-as, ao fazel-as falar... boas noites! era semsaboria irremediavel. Deixou uma collecção immensa de Peças de Theatro que ninguem conhece, ou quasi ninguem, e que nenhuma soffreria talvez, representação; mas rara é a que não poderia ser arranjada e apropriada á scena.—Que mina tão rica e fertil para qualquer mediano talento dramatico! Que bellas e portuguezas

cousas se não podem extraír dos treze volumes — são treze volumes e grandes! — do Theatro de *Ennio-Manoel* de Figueiredo! Algumas d'essas peças, com bem pouco trabalho, com um dialogo mais vivo, um estylo mais animado, fariam comedias excellentes. — Estão-me a lembrar estas: *O Casamento da cadêa*, ou talvez se chame outra cousa, mas o assumpto é este; comedia cujos caracteres são habilmente esboçados, funda-se n'aquella nossa antiga lei que fazia casar da prisão os que se suppunham poderem reparar certos damnos de reputação femenina. — *Fidalgo de sua casa*, satyra mui graciosa de um tão commum ridiculo nosso. *As duas educações*, bello quadro de costumes: são dois rapazes, ambos estrangeiramente educados, um francez, outro inglez, nenhum portuguez. É eminentemente comico, frisante... O *Cioso*, comedia já remoçada da antiga comedia de Ferreira, e que em si tem os germens da mais rica e original composição. O *Avaro dissipador*, cujo só titulo mostra o engenho e invenção de quem tal assumpto concebeu: assumpto ainda não tratado por nenhum de tantos escriptores dramaticos de nação alguma, e que é todavia um vulgar ridiculo, todos os dias encontrado no mundo. São muitas mais, não fica n'estas, as composições do fertilissimo escriptor, que, passadas pelo crivo de melhor gosto, e animadas sobretudo no estylo, fariam um rasoavel repertorio para accudir á mingua dos nossos Theatros. Uma das mais semsabores porêm, a que vulgarmente se haverá talvez pela mais semsabor, mas que a mim mais

me diverte pela ingenuidade familiar e sympathica de seu tom magoado e melancholicamente chôcho, é a que tem por titulo *Poeta em annos de prosa*... Oh Figueiredo, Figueiredo, que grande homem não foste tu, pois imaginaste este titulo que só elle em si é um volume!» (1)

Este juizo do restaurador da moderna litteratura dramatica, ainda que superficial, é o bastante para incitar vontade de querer saber algumas particularidades da vida de Manoel de Figueiredo. As noticias espalhadas nos prologos das suas obras, e o que escreveu o seu apaixonado irmão Francisco Coelho de Figueiredo, prestam dados seguros e de alto interesse.

Nasceu este poeta dramatico em Lisboa a 15 de Julho de 1725; (2) estudou na Congregação do Oratorio, aprendeu calligraphia com Manoel de Andrade Figueiredo, e dedicou-se ao desenho, como elle confessa em um dos seus sonetos, sob a direcção do pintor André Gonsalves; segundo se póde crêr, frequentou a Universidade de Coimbra, como se vê da seguinte rubrica que acompanha o primeiro soneto que escreveu «*Estando o author em Coimbra, em 1745.*»

Aos outo annos de edade revelou-se a paixão de Manoel de Figueiredo pelo theatro: em 1733 ainda a Companhia hespanhola de Antonio Rodrigues represen-

(1) *Viagens na minha terra*, cap. IX.
(2) *Obras posthumas*, part. II, p. 305.

tava no Pateo das Arcas; como se sabe pela *Comedia das Comedias* de Thomaz Pinto Brandão, ali se representou a peça de Guevara *Reynar despues de morir.* A este proposito diz Figueiredo: «Taes foram os berreiros em que entrei quando de uma forçura do Theatro da Rua das Arcas me pareceu que via morta na scena de D. Ignez de Castro uma gentil rapariga que a figurava, que meu pobre pae foi obrigado a pôr-me na rua aos bofetões; e era de vêr como se enfadou em casa com minha mãe pois ella... o obrigou a conduzir ali o pequeno, que elle não era d'esses, levada das perseguições que eu lhe havia feito.» (1) Passados annos, quando Manoel de Figueiredo viu representar em Hespanha esta Comedia, não a pode levar ao cabo, e muito menos quando no Bairro Alto a representava a celebre Cecilia Rosa, traduzida por Nicolau Luiz, como elle o declara no Discurso VI.

No *Discurso VIII,* descreve Figueiredo as suas primeiras tentativas litterarias: «Antes de eu cumprir os quinze, appareci com dois ou quatro versos latinos a que chamava epigramma, e não sei com quantos portuguezes, nem como lhes chamava, em uma Academia ou ajuntamento em que eu èra, creio, que o mais velho; falou-se nas minhas poesias como nas mais; chamou-me meu Padrinho, pediu-m'os sorrindo-se, leu-os, e restituiu-m'os dizendo, que aquella era uma prenda estimavel nos homens, porêm que os lisongeava dema-

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. VI, p. 147.

siado, e consequentemente lhes fazia desagradaveis as applicações uteis; que estimaria que eu me deixasse de fazer versos, e que cuidasse n'aquelles estudos que me poderiam dar de comer. O meu genio não era tão poetico que me fizesse violencia o preceito de um senhor, que a menor rasão que eu tinha para veneral-o, era ser meu Padrinho, e não ter outro que me protegesse, nem me fizesse gente se lhe desagradasse: esfriei e esfriei de sorte que se passaram dezesete ou dezoito annos, em que comporia cem versos.» (1)

Desde 1740 até 1757, como se deprehende d'este trecho autobiographico, Manoel de Figueiredo não tornou mais a cultivar a poesia. Terminados os seus estudos em 1745, fez uma viagem a Hespanha, d'onde voltou em 1750 e depois definitivamente em 1753: «quando o cançado trabalho dos primeiros estudos me deixavam tempo para fortificar o meu espirito com a leitura dos poucos Authores que podem ensinal-a, saí de Portugal, e vivi *sete annos* entre Castelhanos, cuja similhança de idioma não só me fez perder a acção da minha lingua; porém mil vezes me fez entrar na duvida de serem ou não portuguezes os termos, etc.» (2) Durante a sua ausencia da patria, Manoel de Figueiredo andava em commissão do governo desde 1749, (3) chegando de Madrid, em Janeiro de 1750 com o Tra-

(1) *Obras posthumas*, part. II, p. 209.
(2) Obras, t. XIII p. XIV.
(3) *Obras posth.* Part. II. p. 346.

tado dos Limites, (1) exercendo depois de 1753, em que regressou de Hespanha (2) o logar de Official da Secretaria de Estado dos negocios estrangeiros e da guerra, até 17 de Novembro de 1797, em que ficou aposentado, pedindo por este tempo que lhe não pagassem honorificos e uteis (emolumentos e gratificações) dizendo que os seus ordenados bastavam «para entreter os poucos dias que lhe restariam de vida.» (3)

Desde 1753 até á fundação da Arcadia de Lisboa, assistiu Manoel de Figeiredo ao exclusivo desenvolvimento da Opera italiana, que absorveu quasi completamente o theatro portuguez: «Esta paixão, quanto a mim (a da musica) é a que leva a gente a estes espectaculos, e as excellentes decorações com que elles se enobrecem; resultando toda a gloria do trabalho dos Poetas do nosso tempo, ao Compositor da musica, aos Architectos e aos Actores.» (4) Manoel de Figueiredo referia-se aos scenographos Servandoni, Azzolini, Bibiena, e aos grandes musicos Giziello, Cafarelli, e Raaf. Na Comedia *João Fernandes feito homem*, escripta logo depois do Terremoto, fala da pompa d'estes espectaculos regios: «os reis não soffrem, conhecem que é necessario para se desfructarem que tenham o espirito tranquillo, e que seja n'aquella hora em que estão para isso, escrevem-se com um *Egicieli*, um *Rà-*

(1) Id. ib. p. 301.
(2) Id. ib. p. 291.
(3) Id. ib. p. 306.
(4) Id. ib. p. 217.

fe, um *Cafareli*, porque são uns milagres da natureza; e estes homens, costumados á lição do Theatro, a representar heroes, ainda fóra d'elle são bem morigerados.» (1) Em seguida cita tambem David Perez. Da influencia triste que a Opera italiana exercia sobre a nossa comedia: «e lêras em letra redonda no principio de uma traducção: *Drama de Metastasio accommodado ao gosto do Theatro portuguez*, não vendo de mais n'estas composições do que os semsabores graciosos.»

O modo de criticar o theatro, reduziu-se ás seguintes regras: «É entremezão, se os faz rir. É castelhano se tem arteficio. É satyra se toca nos costumes. É frioleira se não tem maravilhoso.» (2)

Em 1755 succedeu o tremendo terremoto do primeiro de Novembro; Lisboa ficou em ruinas, e os theatros foram reduzidos a cinzas. N'este tempo os papeis de Manoel de Figueiredo consistiam em numerosas cartas, que seu irmão e apaixonado Francisco Coelho de Figueiredo salvou do incendio que succedeu ao tremor de terra: «dois saccos com cartas de 1753, tempo em que meu Irmão tinha chegado de Hespanha, papeis que eu já tinha livrado do incendio que sobreveiu ao Terremoto do primeiro de Novembro de 1755.» (3)

A contar d'esta immensa desgraça, podemos dividir a vida dramatica de Manoel de Figueiredo em duas

(1) *Obras*, t. XIII p. 305.
(2) *Obras*, t. III p. 354.
(3) *Obras posthumas*, P. II, p. 291.

epocas distinctas; a primeira decorre de 1756 até 1764, e a segunda de 1768 átė 1777. A effervescencia litteraria que se manifestou logo depois do Terremoto influiu sobre a vocação de Figueiredo, e prorompeu na creação da Arcadia de Lisboa, inaugurada a 19 de Julho de 1757. Manoel de Figueiredo foi um dos seus primeiros socios, com o nome de Lycidas Cynthio, sendo proposto pelo insigne poeta Pedro Antonio Correa Garção, o homem de mais gosto na Arcadia.

A vida litteraria de Manoel de Figueiredo entre 1756 e 1764 está descripta por elle proprio, e seria um erro não aproveitar os traços pittorescos com que a revela: «Erigiu-se a Arcadia de Lisboa, todos sabem quanto custou ao meu amigo P. A. G. reduzir-me para fazer numero a entrar n'aquelle digno ajuntamento, e ninguem ignora que fui dos primeiros que dissertaram, como tambem que a poesia dramatica era a em que eu tinha feito algum estudo, pois li seis *Discursos sobre a Comedia*, e ali apresentei um *Edipo*, que não sei a que folhas vae, e compuz a este mesmo tempo uma tragedia da morte de *Viriato*, que levou o mesmo caminho, e não me fazem saudades: passaram-se doze ou treze annos sem fazer um verso; (1768); e cada vez se me avivavam mais as vozes do oraculo que ouvira havia trinta annos, pois o justificavam a geral aversão á poesia entre gente de proposito, a raridade com que se via algum poema em que se pudesse pôr olhos, e sobretudo a desgraça dos poetas, e o ridiculo original que dava de si o enthusiasmo. Mas a poesia dramatica trabalha-

va-me, e trabalhava-me tanto, que já nem podia ir aos Theatros, nem lêr mais que grêgos e os dois comicos latinos.» (1)

Depois do Terremoto conservaram-se fechados os theatros por doze annos, matando-se o tempo na boa sociedade lisbonense com os serões de Salvaterra, Pancas e Pinheiro com as enfadonhas disputas ao Wisth. Portanto a contar de 1768 se abre o segundo periodo da actividade dramatica de Manoel de Figueiredo; das obras que escreveu entre 1756 e 1764 nunca mais teve conhecimento, porque ficaram totalmente perdidas até 9 de Setembro de 1808, em que as achou seu admiravel irmão Francisco Coelho de Figueiredo, que explica a sua perda causada por trez mudanças de casa a contar de 1764. Manoel de Figueiredo bem desejou tornar a passar os olhos por estes primeiros ensaios. O seu piedoso irmão, descreve este desejo: «Quantas vezes o Author na sua ferocidade do Theatro depois de 1768 até 1777, falando nós sobre esta materia, se lembrava e me dizia:=Que seria feito d'aquelles papeis da minha mania logo depois do Terremoto? Se eu os achasse ainda havia de aproveital-os;=ria-se e passava para diante, não fazendo caso algum d'aquelles trabalhos, como nunca fez, nem allegações de cousa alguma do que mais interessa e desvanece os homens.» As peças escriptas por Manoel de Figueiredo n'esta primeira epoca eram as tragedias *Edipo, Artaxerxes II*, e *Vi-*

(1) *Discurso VIII, Obras posth.* Part. II, p. 210.

riato; e as comedias, *João Fernandes feito homem, A Farçola,* e *O Passaro Bisnáo,* alem de varias poesias lyricas. As tragedias foram apresentadas á Arcadia de Lisboa; nos prologos lidos pelo arcade Lycidas Cynthio, se vê qual o seu plano para a restauração do Theatro: «Fiz uma tragedia sem amor, sem confidente, sem monologos, sem ápartes; guardei as unidades de acção, de tempo e de logar, segundo a opinião mais austera, não aproveitando de algumas das liberdades que introduziu ou a corrupção do gosto ou a fraqueza dos poetas.» N'esta mesma tragedia de *Edipo,* diz: «animome a dar a Portugal uma tragedia, triumphem outros, basta-me a gloria de ser o primeiro que morreu na brecha.» E accrescenta: «muitos que eu tenho por ignorantes, me quizeram sustentar que a nossa lingua é incapaz do Theatro, porque os famosos poetas que emprehenderam composições similhantes, não nos tem dado um drama.» O *Edipo,* foi apresentado á Arcadia como os primeiros versos de Manoel de Figueiredo; encarregaram da Censura a José Xavier de Valladares e Sousa (Sincero Jerabricense) a qual vem datada de Alemquer de 22 de Agosto de 1758; n'este tempo Manoel de Figueiredo vivia em Belem, d'onde respondeu em 30 de Setembro d'esse anno. O Collegio censorio não dava o seu voto, o que levou Lycidas Cynthio a escrever: «Lançou-se o pregão de que a Arcadia trabalhava em restaurar a boa Tragedia, aquella que teve o berço na sabia antiguidade, que adoptaram as nações cultas, que frequentam e estimam, que já foi as delicias

de Portugal, e que desgraçadamente tinha desapparecido do nosso theatro. Este foi o cartel do desafio, não faltavam fôrças para o combate, e quiz a sorte que o *Edypo* fosse o primeiro mantenedor;.... e consentiréis, oh Arcades, que sirva de ludibrio não só a um membro d'esta sociedade, mas a toda a Academia, a pezada somnolencia, que cahiu sobre um negocio de tão delicada importancia?» (1) Era realmente grande a perda d'estes valiosos ensaios; seu irmão narra-nos o modo como os encontrou: «Em 9 de Setembro de 1808, indo buscar uns papeis differentes a uma casa onde meu Irmão escreveu o Theatro, achei-os embrulhados em meia folha de papel toda escripta e muito amarrotada: era o esboço de um Discurso numero VIII... Affirmo-me e conheço que a letra era de meu Irmão, e que o assumpto era tendente á materia sujeita: fui estendendo o papel, e lendo; vi que elle tinha recitado na Arcadia seis *Discursos sobre a Comedia;* admirei-me do numero e fui vêr as Obras lyricas impressas e não achei mais que cinco; fez-me pezo a falta de um, e comecei a esquadrinhar quantos lugares haviam em casa, em que se pudessem achar papeis, e não pude encontrar nem esperança; pergunto á pessoa mais antiga da minha familia, que não passa de tres homens, e nenhum d'aquelle tempo se dava fé de alguns papeis velhos em alguma parte: *N'aquella agua-furtada,* me responde, *estão uns saccos com livros e papeis velhos;* immediatamente en-

(1) *Obras*, t. XIII, p. 127.

contro debaixo de cadeiras quebradas e outros trastes em tão bom estado cobertos com lixo, que é para o que elles servem ordinariamente, dois saccos.... Fui vendo escriptos do anno de 1756, principio do seu primeiro furor poetico;.... Tive o prazer de encontrar a Tragedia de *Edypo,* com a dedicatoria ao Senhor Rei Dom José I, com a douta Censura e com a Apologia; egualmente achei em muito bom estado a Tragedia *Artaxerxes II;* não tive a mesma felicidade com o original da Tragedia de *Viriato,* mas ainda se pôde aproveitar, como já expressei n'uma nota. Achei os originaes de trez Comedias escriptas no anno de 1756 e 1757: *João Fernandes feito homem;* a *Farçola;* o *Passaro Bisnáo;* e fui encontrando muitos versos, etc.» (1)

Torna-se impossivel avançar um passo na biographia do fecundo Manoel de Figueiredo, sem tocarmos em um facto unico na historia, a admiravel amisade que por elle teve seu irmão mais novo Francisco Coelho de Figueiredo, que salvou a maior parte dos seus manuscriptos. Nasceu este bom irmão em Lisboa, a 4 de Outubro de 1738, e morreu em 1822, reformado em Tenente Coronel de Cavalleria. Nenhumas palavras sobem á altura do lyrismo com que o bondoso irmão fala do sentimento que lhe encheu a vida! A amisade, segundo a bella expressão de Balzac, parece que o eleva até ao throno de Deos. Ouçamol-o: «em mais de cincoenta annos o ob-

(1) *Obras posth.* P. II, p. 290. A comedia *O Poeta*, é de 1755.

servei sem reserva alguma entre nós: a sua presença, os seus discursos, os seus pareceres, a sua modestia, a sua grande caridade, e humanidade m'o faziam admirar em todo o tempo; e á proporção que se me foi augmentando a edade, fui observando em differentes epoças criticas differentes lances em que se viu, os quaes eu cheguei a saber, e a conhecer bem a sua philosophia, a humanidade de seu coração e os vivos sentimentos da sua alma. Elle nunca desafogava.

«Nenhum objecto de amisade ou de amor de todos quantos tratei em minha vida, diminuiram a impressão que na minha alma fez o carinhoso respeito com que meu Irmão em Janeiro de 1750, quando chegou de Madrid com o Tratado de Limites, motor de sua felicidade, tratou nossos Paes, o amor com que me abraçou (eu o não conheci pela pouca edade que tinha, quando saíu de Portugal) com uma tal docilidade, e ternura, que nunca mais se diminuiu em mim aquella lembrança, e emquanto viveu sempre me obrigou egualmente: eu me affligia quando tardava ao recolher; eu o conhecia na rua em grande distancia pelos seus passos; eu sentia em mim um alvoroço, como demostra um cão recluso, quando ao longe suspeita, applica o ouvido e chega a verificar que é o dono, e jámais se engana; eu me sobresaltava quando de repente sentia levantar a tranqueta da porta áquella hora, eu o sentia escarrar em grande distancia; pois todos estes signaes m'o annunciavam antes de o vêr. Quando ficava fóra de casa ou eu ou elle, a esperança de que a tantas horas ou a tan-

tos dias nos haviamos de vêr, animava os meus desejos, mitigava a minha saudade; eu nunca estive satisfeito em toda a minha vida, senão quando estava com elle; os ultimos quatro annos da sua vida eu fui muito feliz, nunca nos separamos, sempre estivemos juntos; finalmente, eu lhe tive o maior respeito, nós vivemos sempre sem reserva, com a mais sincera confiança, não havendo entre nós nem meu, nem teu, pela condescendencia do seu genio.» (1) Sublime! Arranca lagrimas; estas palavras encerram a epopêa do *Cousin Pons* e de Smuke, creada por Balzac. Foi alimentado por esta amisade, que Manoel de Figueiredo pôde escrever o seu immenso Theatro, apezar da indifferença geral, dos apodos, e das pateadas das platéas. Não se póde inspirar um sentimento tão profundo sendo mediocre; este respeito bastava para dar a immortalidade a um homem.

No *Discurso VIII*, descreve-nos Manoel de Figueiredo o seu segundo periodo dramatico, que decorre de 1768 a 1777, em que principiou o terrivel reinado de D. Maria I, em que o Theatro foi trancado pelo fanatismo: «Fecha-se o Theatro portuguez: as noites de Pancas, de Pinheiro, de Salvaterra, depois de doze annos de disputas ao Wisth, já se não podiam aturar: (1767): pego na penna, escrevo o Prologo da *Eschola da Mocidade*, principio a Comedia; d'ahi a dias visitei o Bispo de Beja (D. Frei Manoel do Cenaculo Villas-Boas) fala-se nas composições em que gastavam o tem-

(1) *Obras posth.* Part. II, p. 301.

po os moços de genio que tinha Lisboa, pois n'aquelle tempo se devoravam com Satyras uns aos outros, e o Theatro sustentando-se com traducções, metti a minha colherada, desejando empurrar o Prologo, o que fizsem todo o preparo; vê-o Sua Excellencia, anima-me, caio na fôfa e entro a escrever de véras. Este nome de Poeta que eu hia ter, a aversão que se lhe tinha, o meu Theatro inteiramente opposto ás ideias que a minha nação tinha d'elle, assustavam-me; os desgostos que haviam dar-me ignorantes, e o que eu havia de dar aos homens de preposito, que me não julgavam até então totalmente pateta, a ridicularia de imprimir um tomo e parar segundo o costume entre nós, me obrigaram a sérias reflexões; assentei por fim em não imprimir sem ter ao menos os cinco tomos completos, e dado as suas fabulas no indice, para que a honra me obrigasse a dal-os ao publico; achei tudo o que esperava, menos a opposição das pessoas intelligentes e d'aquelles sujeitos, ainda que poetas, que entre nós por algum modo se distinguem; etc.» A extracção dos volumes do Theatro de Manoel de Figueiredo não passava de trezentos exemplares: «Que Portugal tem conhecedores, provo-o com trezentos exemplares do meu Theatro que distribuo.» (1) No *Discurso VII*, faz o Poeta a critica da sua obra: «O meu Theatro tem o maior defeito que podem ter os poemas dramaticos; não o teria porém se eu escrevesse d'aqui a cem annos. Este defeito é a par-

(1) *Obras posth.*, P. II, p. 183.

te didactica, que n'elle ha, sempre insupportavel na scena... Isto é quanto ao Theatro comico; que quanto ao Tragico, escrevi como se o fizesse para o Theatro de Athenas, sem mais consideração que me atasse ou contivesse para contar os seus tragicos, do que a falta de magnificencia dos Theatros modernos. Passaram os meus poemas, á excepção dos que contém o primeiro tomo, pela censura da unica pessoa que eu conheço em Portugal fizesse estudo sério, e nas fontes gregas e latinas, sobre este assumpto; e da mesma sorte uma grande e erudita meditação sobre a nossa lingua.» Este censor, a quem se refere Figueiredo, será por ventura Garção, por isso que allude ás composições poeticas que tambem fazia? Ou talvez o Bispo Cenaculó «pela muita parte que teve n'aquelles trabalhos» como declara seu irmão? Ou Candido Lusitano? Inclinamo-nos á primeira hypothese.

Manoel de Figueiredo, tambem teve intimidade com o poeta italiano Caetano Martinelli, librettista dos Theatros regios de Lisboa, que o animava na sua empreza: «a 6 de Março de 1775, visitando o meu amigo o Snr. Caetano Martinelli, que não só lisongeia esta minha paixão, com as suas grandes luzes poeticas e vasto conhecimento de Theatros, mas até com os seus livros,...» (1)

No enthusiasmo da creação, Manoel de Figueiredo não tinha paciencia para apurar a metrificação; o seu

(1) *Obras*, t. v, p. IV.

confradė na Arcadia, José Basilio da Gama (Termindo Sipilio) offereceu-se-lhe para aperfeiçoar-lhe os versos. Succedia-lhe o mesmo que a La Motte com Voltaire; o primeiro sabía architectar perfeitamente um drama, mas não tinha a imaginação e colorido, o senso da verosimilhança que distinguia Voltaire: «Alguns amigos, continúa Figueiredo, e das pessoas mais habeis e intelligentes na materia, que eu conheço, me buscaram depois de lêr a minha *Osmia;* não passaram de dois para lamentar o descuido de metter versos ou já exdruxulos ou já agudos, ou já uns e outros n'aquelles poemas, sem ao menos olhar para a moderação com que os nossos antigos o fizeram, pondo-me diante dos olhos a pratica dos modernos, a traducção da *Athalia* do nosso Candido Lusitano, a pratica inalteravel dos bons Italianos dos mais chegados a nós. Houve um emfim (José Basilio da Gama) que por me eu desculpar com a minha priguiça, se me obrigou a mudar todos aquelles versos dos Poemas tragicos, que eu tivesse composto, e se me não satisfizesse se não perdia nada; que fizesse a experiencia; e protesto ingenuamente, e mesmo assentei que o faria, restituindo ao Poema toda a harmonia que elles lhe tiravam,...» Manoel de Figueiredo tambem se defendia dos que o accusavam de ter o dialogo conciso, abonando-se com a *Poetica* do Professor Pedro José da Fonseca, lida pela primeira vez a 23 de Setembro de 1775. (1) Manoel de Figueiredo

(1) *Obras*, t. IV, Discurso, § XIII.

imprimiu o primeiro e segundo tomo do seu Theatro em 1775, e o terceiro em 1776, em que acabou o periodo da sua actividade litteraria. A este limite se refere seu bom irmão Francisco Coelho de Figueiredo, no prologo do quarto tomo, impresso tres annos depois da morte do illustre poeta: «Em o anno de 1777 continuando em maiores trabalhos de seu officio, não escreveu mais sobre este objecto, nem ainda pôz em bom estado para se poderem lêr facilmente algumas das peças tanto comicas como tragicas, por ficarem nos primeiros borrões, cheios de entrelinhas, em bastante confusão e difficuldade para quem não as tenha escripto nem pensado, etc.» No meio d'este trabalho de salvar os manuscriptos de seu adorado irmão, Francisco Coelho de Figueiredo, sabendo que Lycidas fôra amigo de Pedro José da Fonseca, procurou o erudito professor, que desde 1755 até 7 de Março de 1804 nunca mais tornára a vêr. Pedro José da Fonseca recebeu-o com os braços abertos, e promptificou-se a revêr todos os autographos; as obras que deram mais trabalho a coordenar, foram o *Catão,* traduzido de Addisson, o drama *O Homem que o não quer ser,* em prosa, e os primeiros traços da comedia o *Urso, ou a vantagem dos indomitos.* As peças dramaticas escriptas por Manoel Figueiredo no segundo periodo da sua actividade, de 1768 a 1777, estão quasi todas datadas; são as seguintes, pela ordem da colleccionação:

Eschola da Mocidade—12 de Abril de 1773.

Perigos da Educação—15 de Agosto de 1773; representada no theatro do Bairro Alto, em a noite de 8 de Maio de 1774.

O Dramatico afinado—Lisboa, 12 de Maio de 1774.

Os Paes de Familia—25 de Abril de 1773.

Apologia das Damas— 27 de Julho de 1773.

Osmia Luzitana—31 de Outubro de 1773.

Fastos do amor e amisade—21 de Septembro de 1773.

Mappa da Serra Morena—a 10 de Julho de 1774.

O Fatuinho em Lisboa—a 21 de Outubro de 1773.

A mulher que o não parece—Em 20 de Janeiro de 1774.

Poeta em annos de prosa—Lisboa, 30 de Novembro de 1773.

Ignez—Lisboa, 30 de Maio de 1774.

Grifaria—De 1777.

Os Censores do Theatro—29 de Maio de 1774.

As *Irmãs*—Em 15 de Outubro de 1775.

A Sciencia das Damas—Em Lisboa, em 17 de Maio de 1775.

O Jogador—Lisboa, 8 de junho de 1775.

Cid de Corneille—Lisboa, 4 de Setembro de 1775.

Cinna ou a Clemencia de Augusto—Em 4 de Dezembro de 1775.

Catão de Addisson—Em 20 de Janeiro de 1776.

O Impostor Raweduto—Sem data.

O Cioso, de Ferreira—Em Lisboa, 4 de Agosto de 1776.

Iphigenia em Aulida—11 de Abril de 1777.

A Mocidade de Socrates—29 de Abril de 1776.

O Acredor—Em 4 Dezembro de 1776.

Andromaca—11 de Abril de 1777.

O homem que o não quer ser—Sem data.

Fragmentos de uma comedia—(Intitula-se o *Urso*.)

O Avaro dissipador—Sem data.

O Insolente miseravel—Sem data.

O Fidalgo de sua propria casa—Sem data.

Lucia ou a Hespanhola —Sem data.

Os Amantes sin Ochavo—Sem data.

Manoel de Figueiredo tendo exercido cargos publicos desde 1749, foi aposentado em 1797 com quarenta e oito annos de serviço; o seu bello caracter fel-o regeitar as recompensas que lhe queria dar o governo de D. Maria I, restrigindo-se apenas aos seus ordenados. Morreu este homem justo, e o que primeiro tentou restaurar o Theatro portuguez, a 27 de Agosto de 1801. (1) Seu inconsolavel irmão, teve a fortuna de viver mais vinte e um annos, para salvar a maior parte das suas obras que estavam ineditas. Diz elle: «E quando em 1803 comecei esta empreza, subindo a grande preço o papel, todos me aconselhavam que sus-

(1) *Obras posthumas*, Part. II, p. 305.

pendesse, e esperasse que diminuisse aquelle grande valor, e que viesse tempo de maior socego: se caio? ainda me não arrependi da minha constancia...» (1) Em cinco annos publicou Francisco Coelho os manuscriptos, contentando-se com quinhentos exemplares; esta demora foi devida ao tempo que Bartolozzi gastou nos ornatos e vinhetas que acompanham a edição: «O desejo de enfeitar as Obras lyricas com os novos fructos do paiz, e o Theatro com o trabalho pessoal do insigne Francisco Bartolozzi com outenta e quatro annos, fez com que se demorasse mais algum tempo a publicação d'ellas; ficando-me o dissabor de se concluirem tão tarde.» (2) E na advertencia final, accrescenta: «A mim que me faltava o tempo pelo receio da minha edade fiz acceleradamente imprimir aquelles escriptos com tanta fortuna, que o consegui em cinco annos; e quando a 29 de Novembro de 1807 me entraram em casa os Francezes, achava-me com aquella primeira parte dos Lyricos toda feita...» Foi então a 9 de Septembro de 1808, que Francisco Coelho de Figeiredo, que se julgava preso á vida unicamente para salvar os trabalhos de seu irmão, descobriu os seus primeiros ensaios, de 1756 a 1764: «Obras escriptas antes da união dos Arcades em Lisboa, em 1757.» (3)

Bem haja tão santo irmão, que com a sua crença

(1) Id., ib., p. 299.
(2) Carta ao Bispo de Evora. Ibid. p. 309.
(3) Segunda Carta, ib. p. 309.

profunda em um genio então deconhecido, nos obriga a respeital-o e a estudal-o.

Depois de reconhecermos a vida sympathica d'este arcade, e as suas ideias sobre arte dramatica, vejamos como elle as realisou; o assumpto tragico de Ignez de Castro tambem o impressionou, talvez irritado pelo modo como o seu adversario Nicolau Luiz pôz em scena a comedia de Vellez de Guevara. Manoel de Figueiredo excedeu a todos os seus contemporaneos n'esta liça commum em que os poetas tragicos ensaivam a sua robustez. A tragedia *Ignez,* abstrahindo da linguagem e da versificação, é perfeitamente bem conduzida e original; tem a simplicidade antiga, não se funda unicamente no lyrismo do amor, mas na fatalidade que se descobre na lucta dos interesses politicos; os personagens tem caracter, cousa que falta em quasi todos os dos outros poetas. Bem lhe cabia o dito de Voltaire a La Motte, a respeito da *Ignez de Castro* franceza. A *Inez* de Figueiredo é dividida em trez actos; começa com uma conversa entre Alvaro e Fernando, irmãos de D. Ignez de Castro, que descobrem os sustos e sobresaltos em que ella vive, e os receios que tem de que o principe D. Pedro venha um dia a repudiar Ignez. Sua irmã veiu interrompel-os cuidadosa por causa da longa demora do Infante; eil-o que chega, conta o motivo da tardança; el-rei seu pae estava doente e mandara-o chamar, para o convidar para uma montaria de lobos. D. Pedro narra a conversa que teve com D. Affonso: o velho monarcha receia que Dom Fernando seu

neto e filho de Constança, seja sacrificado aos filhos de Ignez, e quer desherdar Dom Pedro! Depois d'esta revelação tremenda, D. Pedro e os irmãos de Ignez partem para a caçada.—O infante volta ao palacio aonde guarda sua amante e esposa sem ter apanhado nenhum lobo; Ignez continúa sempre assustada e pressagiando a catastrophe; D. Pedro resolve-se a saír outra vez ao monte, Ignez quer acompanhal-o com receio de ficar sósinha, e depois de hesitações e instancias não acompanha o principe.—É na ausencia de Pedro, que chega Dom Affonso, acompanhado dos tres conselheiros Pacheco, Gonçalves e Coelho; o rei accusa Ignez de ter contribuido para a morte de Dona Constança, e de querer roubar o throno a Fernando seu neto, para o dar a seus filhos. Ignez defende-se; e todas as vezes que o monarcha se mostra mais colerico, os tres conselheiros avançam com as espadas para descarregarem o golpe mortal em Ignez; D. Affonso detem-os sempre, e chega a enternecer-se. N'isto diz aos conselheiros que saiam com elle, quando se ouve um grito fóra da scena; era Ignez que caía assassinada. Pouco depois entra o Infante D. Pedro; vê Ignez morta, e os assassinos de sua mulher protegidos pelo velho monarcha! A situação é shakesperiana, mas falta-lhe a linguagem que penetra o imo da verdade. Dom Pedro tem a ideia de vingar-se em seu pae; mas recúa, cáe em si, prediz-lhe qual hade ser o futuro, e pede que o mate se quer evitar a atrocidade da vingança.

Apesar da frouxidão de quasi todas as scenas, a

tragedia de *Ignez* vale muito pelo novo ponto de vista em que foi collocada. Manoel de Figueiredo conhecia as tragedias de Ferreira, de Guevara e de La Motte, que apparecem citadas no seu prologo: «mas quiz o bom Ferreira, o famoso Vellez, o celebre La Motte e alguns outros reduzil-o a tragico: conseguiram-no?» «O medo que Houdar La Motte diz que tivera de trocar em terror a piedade, acabando a Tragedia por um furor de Dom Pedro, por um prognostico do que obrará depois, me não obrigou a mudar o *esboço* da minha, *concluido sem ler outra alguma mais que a do nosso Doutor Antonio Ferreira.* Ninguem presumiria tal escrupulo no Author francez, vendo-o passar sem remorso pelo anachronismo de Constança; substituir o veneno ao ferro; tirar a atrocidade da acção fazendo tyranno d'ella a uma Madrasta em vez de um Pae; e o que é mais, privar a fabula do interesse da vida de Fernando: ainda nos faz favor, que pudera tambem matar outra alguma pessoa em logar de D. Ignez de Castro; mas quem não vê quanto melhor ficaria a tragedia não a matando? Que horror não causa! E elle temia de excitar terror?» Manoel de Figueiredo regeitava os monologos nas tragedias; foi tambem a tragedia de La Motte que o confirmou n'esta resolução: «Com a occasião de ler a *Castro* de La Motte, achei no Discurso que a precede, esta notavel invectiva e bem digna de engenho, que todos lhe reconhecem, refutando os monologos com a mais judiciosa critica.»

Manoel de Figueiredo influenciado por todas as

Poeticas, e pela leitura das tragedias classicas, conseguiu banir do theatro todas as Mutações, e introduziu entre nós as divisões simples do drama moderno. Na comedia foi elle muito mais feliz; luctando com o preconceito de escrever comedias em verso, sendo homem de probidade e incapaz de conceber a graça maliciosa que não tendesse a um fim moral, apesar de tudo descobriu melhor do que ninguem os ridiculos da sociedade portugueza. A sua Comedia *A mulher que o não parece,* á qual Garrett pôz o nome de *Casamento na Cadêa,* dava ainda hoje uma excellente peça dramatica: Chicho é um velho que tem uma filha, Erinna, e uma sobrinha simploria; ambicionando dar estado ás duas raparigas, consegue metter na cadeia dois mancebos Frondenio e Deocles, que as requestavam. O velho é interesseiro e villão, e quer especular com o dote das raparigas; sua filha Erinna tem sentimentos e não quer assignar para o casamento de Frondenio, nem tão pouco receber os quinze mil cruzados que o fidalgo Arturo quer dar pelo resgate de seu filho, para que não vá pela barra fóra. N'isto descobre-se que a prisão dos dois moços foi devida a artimanha de Arista, mas o noivo que elle pretendia declara que é casado e escapa-se aterrando Chicho com uma pistola. Descobre-se a nobreza de caracter de Erinna, e o fidalgo Arturo quer que seu filho Frondenio não deixe entrar a donzella para o convento e que case com ella. A comedia é desenvolvida com uma peripecia analoga de Jovial, que ao regressar do Alemtejo é preso por sua comadre. Este costume

reinava em 1774; Manoel de Figueiredo tratava de o derrogar pela gargalhada. A comedia *Poeta em annos de prosa*, faz lembrar a sorte de Manoel de Figueiredo, querendo levantar o theatro portuguez em tempo em que estava quasi absorvido nos negocios publicos da Secretaria da Guerra; parece que o typo de Vasco é o seu retrato, e o Julio, o de seu irmão Francisco Coelho de Figueiredo. Vasco é um bom homem que tem paixão pela composição de comedias; mas infelizmente são tantos os *séccas*, ou massadores que o apoquentam, e é tal a sua bondade em atural-os, que para poder escrever alguma cousa pede ao Ministro para que o mande prender. Apparece um fingido Corregedor para leval-o preso, e obriga tambem a entrarem em custodia todos aquelles que n'essa occasião o estavam torturando com pedidos. Desde que se deu o mandado de prisão ninguem mais o conhece. Vasco intercede pela soltura dos séccas, conhece o Corregedor que é um antigo amigo e condiscipulo, ri-se da sua monomia e entrega á criada Brazia todos os manuscriptos para os queimar na lareira. *O Poeta em annos de prosa*, tem uma scena passada entre Vasco e o Emprezario, que é o resumo das criticas que Manoel de Figueiredo encontrou no espirito publico e nos actores do seculo XVIII:

VASCO: Mas aqui
Em confiança, podé e faço gosto
De ouvir o seu juizo, a sua pratica...
EMPREZARIO: Eu não lhes acho graça, nem a tem,
E nem a podem ter. Como hão de tel-a
Se não tem *graciosos*?
VASCO: Ah! são d'essas?

EMPREZ.: Tenho ali dois fanhosos mais notaveis
Que aquelles que falavam nos Bonecros:
Não me servem de nada: está perdida
Aquella graça n'elles. São Comedias
Que não tem um *Á parte;* ora bem sabe
Que elles eram, Senhor, os que faziam
Rir a gente.
VASCO: Sem duvida!
EMPREZ: Bem sabe
Que era nos *soliloquios* que luzia
A dama que pizava bem as taboas.
. . . .
Nem tem os Intermedios dos *graciosos*
(Que era o sal da comedia) arremedando
Os amores dos Amos; e por fim
Casando-se tambem quando elles casam.
De mais a mais. . . . .
VASCO: Que mais?
EMPREZ: Dizem que são
Em *verso?*. . .
VASCO: Mas não são?
EMPREZ: Ao menos d'estes
Com que fômos creados certamente.
Eu conheço o que é romance e redondilha,
Endexa; madrigal; silva, canção;
Decimas e quintilha; outava rima.
VASCO: E consoantes?
EMPREZ: Nada, nada d'isso
Consoante? Deus livre! A tal Arcadia
Lá terá dado conta d'esses damnos
Que fez á Poesia: irreparavel!
VASCO: Mas que casta de verso?
EMPREZ: Prosa escripta
Á maneira de verso. . . . .
O melhor me esqueci.
VASCO Diga lá. . . . .
EMPREZ: Comedias *sem amor*. . . . .
Pois o amor
Cá no meu entender, e não tem duvida
Não é carne de vacca dos Theatros? (1)

(1) *Theatro* de Manoel de Figueiredo, t. IV, p. 288.

Taes eram os defeitos que attribuiam ao Theatro de Manoel de Figueiredo: pelas queixas contra o *Belisario* se vê que Nicolau Luiz estaria talvez á frente dos que combatiam a nova poetica dramatica. Manoel de Figueiredo tinha bastante talento, muita observação, um conhecimento profundo dos costumes nacionaes, sabia toda a philosophia da arte desde Aristoteles até Le Bossu, architectava bem os dramas, mas faltava-lhe o segredo de dar popularidade á sua obra. Qual seria a causa d'isto? Primeiramente uma educação pratica dada pelo seu protector e tio, e finalmente o ter começado a escrever para o Theatro aos quarenta e tres annos de edade; elle foi propriamente *poeta em annos de prosa*.

CAPITULO III

Domingos dos Reis Quita (Alcino Micenio)

Vida intima de Domingos dos Reis Quita. — Os desastres da sua familia obrigam-o a exercer o officio de Cabelleireiro. — Os Cabelleireiros no seculo XVIII, e os penteados phantasticos. — Soneto de Bingre sobre os amores de Quita. — Satyra de Tolentino, contra os talentos de Quita. — Motejo de Manoel de Figueiredo. — Quita é eleito socio da Arcadia. — O seu caracter lyrico, e a pastoral de *Lycore*. — A sua *Segunda Castro* roubada por João Baptista Gomes. — Analyse das suas tragedias. — Amores com D. Thereza de Aloim. — Morre envenenado. — Sua amisade com Miguel Tiberio Piedegache.

Quasi todos os poetas da Arcadia foram apalpados pela mão da desgraça; a uns o despostismo de Pombal veiu corroêr surda e traiçoeiramente a vida; Quita encontrou a morte no amor. A biographia que d'elle deixou o seu amigo Miguel Tiberio Piedegache, lembra-nos a vida dos poetas provençaes, de nascimento humilde, de paixão profunda, morrendo sem queixa por suspeitos dos castellães irasciveis, que os assassinam com a impunidade senhorial. Quita é com certeza o unico Arcade, que no sentimentalismo do seculo XVIII se approxima da ingenuidade natural; as suas relações com os principes e com os ministros prepotentes em nada lhe melhoraram a pobreza com que luctava. Eminentemente lyrico, ignorando o latim e o grego, e por conseguinte não sabendo falsificar o sentimento pelo preconceito dos canones rhetoricos, Quita revelava uma certa tendencia para o theatro, como se

vê pelas scenas pastorís das suas Eclogas, que excedem as de todos os seus contemporaneos. O drama pastoral *Lycore* é um resultado do conjuncto de todas as suas faculdades; segundo se conta, o erudito Piedegache formava a acção das tragedias, e Quita versificava-as. Dava-se talvez o mesmo que José Basilio da Gama propôz a Manoel de Figueiredo. Escreveu antes do seu consocio Lycidas Cynthio a tragedia da *Segunda Castro,* copiada da *Nova Castro* de João Baptista Gomes, e que está para a d'este ultimo dramaturgo, como a Castro de Guevara para a de Nicolau Luiz. A vida de Domingos dos Reis Quita é um drama triste; luctou contra a fatalidade do nascimento, e quando estava quasi vencendo, succumbiu diante da fatalidade do amor.

Nasceu este desgraçado poeta, em Lisboa, no dia 6 de Janeiro de 1728, na Freguezia de S. Sebastião da Pedreira, como se sabe do *Epitome da vida,* escripto em 1781 por Piedegache a quem seguimos; seu pae chamava-se José Fernandes Quita, e sua mãe Maria Rosaria, bôa mulher. José Fernandes exercia a profissão do Commercio; complicaram-se os seus negocios de pannos brancos, e para evitar ou resarcir o desastre de uma fallencia, saíu repentinamente de Portugal, em 1735; a este tempo Domingos dos Reis Quita contava sete annos de edade, sua mãe ficou na miseria, sobrecarregada com mais seis filhos, quasi infantes. Nos primeiros seis annos, foi Maria Rosaria ajudada por seu marido que lhe mandava da America, aonde

estava trabalhando, os fracos recursos com que esta heroica mãe ia educando os filhos; mas em breve faltaram as noticias da America, com ellas as remessas indispensaveis, e Maria Rosaria só viu a unica esperança em tamanha desgraça em seu filho mais velho, Domingos dos Reis Quita, que apenas contava treze annos. Teve de sacrificar a intelligencia e vocação da criança, que se revelava com uma precocidade notavel, ao urgente mister de uma profissão mechanica.

Em 1741, Domingos dos Reis Quita começou a apprender o officio de Cabelleireiro, para conseguir sustentar-se, e a sua mãe e mais seis irmãosinhos. No seculo XVIII, com a moda dos labyrinthos de cabellos, com os toucados phantasticos que usavam as senhoras da alta sociedade que imitavam o penteado da côrte franceza; com o recente estabelecimento da Patriarchal, em que os Monsenhores e Principaes opulentos usavam de longas cómas empoadas; n'este tempo em que o mais circumspecto burguez usava seu rabixo, com laço e polvilhos, o officio de cabelleireiro era de grande importancia, e por elle se chegava a valiosas intimidades. O celebre Leonardo, cabelleireiro de Marie Antoinette, representa o cumulo da influencia que esta classe exerceu na alta aristocracia. Os cabelleireiros nas côrtes do seculo XVIII eram como os eunuchos no tempo dos imperadores byzantinos; tornavam-se indispensaveis em todas as festas, e não contentes de suscitarem grandes combates de vaidades com os topetes que faziam passear nos salões e nos bailes, tocavam tambem a

guitarra, cantavam *modinhas* sentimentaes em falsete, acompanhavam os minuetes voluptuosos, e terminavam por alcançarem a immortalidade nos versos de algum academico ou encyclopedista. Sabía tudo isto quem dirigiu o infeliz Quita para o officio de cabelleireiro; natureza passiva e branda, a seriedade da sua situação tornava-o incapaz de se aproveitar d'estes recursos. Por ventura o grande uso das *modinhas* brazileiras, de que fala com enthusiasmo Lord Beckford, o levou a procurar os primeiros livros que leu. A direcção que o seu talento poetico tomou, bem mostra que as obras pastorís de Francisco Rodrigues Lobo lhe produziram a primeira e mais funda impressão; a vida social do seculo XVIII fel-o propender para a forma bucolica.

Os dialogos pastoraes das Eclogas, são filhos do mesmo gosto que inspirava os pintores das festas galantes Watteau, Lancret ou Bucher; tanto a pintura como a poesia, representavam essas flascidas pastorinhas, confidenciando com um pegureiro, com uma ingenuidade que encobria os segredos de uma grande dama da Regencia. Ainda na puericia, Quita começou por escrever a sua Ecloga *Alcino;* mas sem a desenvoltura dos cabelleireiros palacianos, e sem a ousadia para cantar nos serões de familia, cultivou por muito tempo a poesia em segredo. Era a sua consolação na desgraça; não a queria profanar ao vulgo. Como Chartretton, que inventava um Monge Rowley, para dar valor archeologico aos seus versos, Quita attribuia os

versos que sentia a um Religioso das Ilhas, para encobrir o recato da sua alma. Piedegache descreve o modo com se tornou publico o seu talento poetico na quinta de Santo Antonio, na Moita. Por informação de José Antonio de Brito, o Conde de S. Lourenço, Francisco Bento Maria Targini procurou conhecel-o. Tambem teve relações com o Marquez de Pombal e seu filho o Conde Oeiras, com o Arcebispo Primaz de Braga, Dom Gaspar; mas jazeu na miseria. Não tinha o descaro de Nicolau Tolentino, que andava de berlinda e pedia esmola em verso. Em uma *Carta* de Tolentino, *Aconselhando a um Cabelleireiro, que não continuasse a fazer versos*, se lêem estas estancias cruas:

«Mas se de authores antigos
 Tens tido pouco exercicio,
 Eu te aponto um bem moderno,
 E até do teu mesmo officio:
Foi este o famoso Quita
 A quem triste fado ordena,
 Que a fome lhe traga o pentem,
 E da mão lhe tire a penna
Em quanto na suja banca
 Pobre tarefa tecia,
 Que espirito sublime
 Sobre o Parnasso se erguia.
Cozendo sobre o joelho
 Em dura e falsa caveira,
 A sua alma conversava
 Com Bernardes e Ferreira:
Mil vezes travessas Musas
 Da baixa obra o desviam;
 E mostrando-lhe o tinteiro
 Pós e banha lhe escondiam.

Mas de que servem talentos
  A quem nasceu sem ventura?
  Vale mais que cem sonetos
  A peor penteadura.»

Talvez que a estes versos cynicos, se refiram estas palavras do sincero Piedegache: «Alguns Zoilos, invejosos da grande reputação que o deu a conhecer até aos extranhos, intentaram com petulantes satyras desasocegar a paz ditosa que gosava no regaço das musas, e nos braços da amisade, deslustrando os seus Escriptos e o seu nascimento.» Na Comedia de Manoel Figueiredo *Os Censores do Theatro*, se lê: «Tu cuidas que os Cabelleireiros portuguezes são tão intelligentes n'estas cousas como os Francezes? — Tanto não; que eu conheço um em Lisboa, que é Author de Tragedia e meia, que corre anonyma.»

A tantas desgraças que torturavam por todos os lados o poeta, accresceu o Terremoto do primeiro de Novembro de 1755, para tornar mais precaria a situação desesperada em que se achava; Quita viu-se de repente sem casa, sem roupa, e sem officio, por que a impressão terrivel da catastrophe não dava logar a toucados nem arrebiques. Uma irmã de Quita era casada com Antonio José Cota; para casa de sua filha foi viver Maria Rosaria, mãe do poeta, em quanto a prole do novo cazal não augmentava. Quita encontrou um abrigo em casa de Dona Thereza Theodora de Aloim, casada com o Doutor Balthazar Tara; a origem d'este acto espontaneo de beneficencia é desconhecida, e não

se póde explicar sómente pela opulencia de D. Thereza em querer um cabelleireiro assistente. Miguel Tiberio Piedegache, amigo intimo de Quita, diz que elle achou «na beneficencia de D. Thereza Theodora de Aloim, casa, abrigo, vestidos e dinheiro. Desde esta epoca (1755) viveu experimentando os effeitos d'aquelle animo generoso, que desvelado *prevenia* não as precisões, por que nunca mais conheceu, sim *as cousas, que podia appetecer.*» No *Epitome* de Piedegache, o Doutor Tara apparece secundariamente, e tudo nos levaria a suppôr episodios romanescos se elles não andassem na tradição. Quita celebrava com a mais reconcentrada paixão em seus Idylios a generosa Dona Thereza, com o nome poetico de Tircêa. Em um soneto de Bingre, que nasceu sete annos antes da morte de Quita, em 1763, se descobre que o poeta era cabelleireiro da sua protectora:

Os fios de ouro de Tircêa bella
O namorado Quita penteava,
E sobre o seu topete lhe formava
Uma pyra de Amor com uma estrella.

Movendo a mão sutil e os olhos n'ella,
As rosalinas faces lhe beijava,
N'um espelho, o toucado lhe mostrava,
Que fazia bradar com gosto a ella:

«Que penteado é este? Oh céo! que vejo?
«Uma pyra! uma estrella! é um thesouro
«Que comtigo, meu Quita, ter desejo.»

Disse; e gostosa c'um prazer vindouro,
No pente de marfim pregou um beijo,
E o pente transformou-se em lyra de ouro. (1)

O soneto mimoso de Bingre não se comprehende, nem se lhe descobre o verdadeiro merito, ignorando a vertigem dos penteados cortezãos do seculo XVIII; em varias miniaturas d'esta época, como no retrato da Marqueza de Alorna, é que se fórma ideia d'esses caprichos de imaginação, em que se aberrava do natural ficando sempre bonito. Depois do meado do seculo XVIII em diante, os penteados tornaram-se extravagantes; em vez das tranças lustrosas e madeixas da elegante simplicidade da côrte de Luiz XIV, os cabellos eriçaram-se á maneira de Bastilhas, ou como prenuncios do Terror; em um seculo sensual, não bastava a côr setinea dos cabellos para algemar corações, quizeram mais, quizeram tornar a expressão suave e meiga, dar ternura aos olhos por meio dos polvilhos de amido e de diamante. Os cabellos transformam-se em labaredas de uma pyra aonde os olhos chammejam; os laços, os topes, as perolas, as fitas vem-se enastrar n'esta catadupa; as pennas de aves do Oriente, fazem da cabeça das grandes damas um florão que ondula e doudeja nas festas galantes dos cesaristas. Os cabellos representavam a aspiração do tempo, tecidos em cadafalsos, em açafates de flôres; com os ferros de frisar, com as moscas e as bellezas, exprimiam a gamma de todas as paixões po-

(1) *Ms.*, t. I, p. 289.

liticas e amorosas. Nas Comedias de Cordel, nos versos de Tolentino e Antonio Lobo de Carvalho, são frequentes as censuras contra as modas francezas introduzidas em Portugal. Pelo soneto de Bingre, conhece-se que Domingos dos Reis Quita era um cabelleireiro artista e inventor, capaz de exaltar as damas com os seus penteados. Depois do Terremoto correram-lhe os melhores annos da vida; erecta a Arcadia Portugueza em 1757, por homens que occupavam altos cargos na republica, é para admirar como Quita foi admittido n'aquella congregação de eruditos, sem saber grego nem latim. O seu talento só não bastava para vencer este preconceito academico; para penitenciar-se de tal falta, remiu-se decorando a descorada Epistola de Horacio chamada *Poetica,* traduzida pelo gelado Candido Lusitano. Chamou-se na Arcadia, Alcino Micenio; teve relações intimas com Garção (Corydon Erymantheo) com José Dias Pereira (Silvano Ericino) com José Gonsalves de Moraes (Fido Leucacio) e com outros muitos arcades. Influenciado pelas ideias proclamadas pela Arcadia ácerca da restauração do Theatro portuguez, Quita tambem tentou a tragedia classica. Emquanto os outros luctavam dentro das Poeticas dos rhetoricos, Alcino escrevia o modelo dos dramas pastoraes na *Lycore;* em 1761 escreveu, ou pôz em verso o plano da Tragedia *Megara* de Miguel Tiberio Piedegache.

Foi justamente no anno de 1761, que Domingos dos Reis Quita, residindo ainda em casa de D. Thereza Theodora de Aloim, adoeceu de uma phtysica, como diz

Piedegache; durante um anno foi tratado com o mais extraordinario disvello por Tircêa: «De dia o alimentava solicita, de noite o velava cuidadosa, suavisando o tormento da molestia com o mimoso trato, consolatorias praticas, maternal affecto.» Restituido á vida, o poeta via-se amado e respeitado pelo publico; os livreiros Borel e Rolland em 1766 publicaram os seus versos em dois volumes. Talvez a leitura dos versos, ou o rumor do Idylio IX, em que se canta o amor de Tircêa, suscitassem nova desgraça ao poeta. Quita adoeceu em 1767 com uma febre lenta. Dos seus protectores diz Piedegache: «De noite se levantavam da cama uma e outro repetidas vezes, D. Thereza, para applicar os remedios, ou ministrar os alimentos, o Doutor Tara para observar a molestia e reflectir no curativo.» Piedegache não dá a entender nem vagamente o drama tenebroso que se seguiu, mas os proprios factos que recolheu, descobrem a verdade.

A 13 de Julho de 1770, Quita abandonou repentinamente a casa dos seus protectores, a pretexto de livrar seu cunhado Antonio José Cota, que tinha uma numerosa familia, do encargo de sustentar sua sogra Maria Rosaria; no dia 22 de Agosto d'este mesmo anno, como diz Piedegache «depois de uma tormentosa noite, amanheceu muito doente *por causa de uma indigestão,* que o salteava, *e logo se persuadiu ser chegado o termo da sua vida.*» Assim doente, e fallecendo de um modo quasi mysterioso nove dias depois de haver deixado a casa do Doutor Tara, tornavam-se serias as

suspeitas. É certo, que o Doutor o tornou a levar para sua casa no dia 23, aonde morreu a 26 de Agosto de 1770, com quarenta e dois annos de edade.

Sua irmã, casada com Antonio José Cota, recolheu os manuscriptos do poeta; d'elles se serviu Piedegache para a edição de 1781: «Resolvi-me pois a reimprimir as suas obras, por serem já rarissimas; e sabendo a irmã do defunto Author, que eu lhe queria dar nova vida, immortalisando mais o seu nome, me deu todos os manuscriptos que tinha de seu irmão, e assim darei ao publico todas as Obras de um auctor nosso e moderno.» Tambem pela tradição conservada na familia da irmã do Quita é que se vulgarisou o seu envenenamento pelo Doutor Balthazar Tara; é certo que D. Thereza Theodora de Aloim falleceu tambem primeiro do que seu marido. Em uma nota do *Passeio*, do velho José Maria da Costa e Silva, que pôde consultar viva a tradição do seculo XVIII, se lê: «Um sobrinho de Domingos dos Reis Quita, me affirmou que o marido d'esta senhora, que era Medico, envenenara o Poeta para vingar os zellos que d'elle concebera; não o affirmo, nem o nego. É porém constante que elle habitava em casa do Doutor Tara; que o mal de que elle falleceu o atacou repentinamente estando a ceiar; e que o Doutor Tara tratou d'elle. O meu amigo, que o fôra egualmente de Quita, o bacharel Domingos Maximiano Torres, na Ecloga em que lhe deplora a morte parece insinuar o facto de envenenamento, nos seguintes versos:

Ceava um dia... (dia desgraçado!)
De seus fructos alegre o brando Alcino,
Ao céo dando mil graças e louvores.
Come um pômo... Talvez *envenenado*
Do pestilente bafo viperino;
Subito o saltearam crueis *dores*,
Ancias mortaes e *frigidos suóres.*
Como póde Natura
Crear n'esta espessura
Tão activo *veneno*, que tocando
Esses teus doces labios, n'um momento
Se não fosse mudando
Em suave, salutifero sustento.
Jaz trabalhado do mortal *veneno*,
Fitos os olhos fitas as pestanas,
No céo resplandecente e cristalino.
Com o semblante angelico e sereno.
Ao redor os Pastores e as Serranas
Suspiram tristemente de contino,
Até que vendo emfim o pobre Alcino
Lédo, constante e forte,
Chegar-se a feia morte,» etc. (1).

Infeliz na vida intima, Quita soffreu fatidicos revezes nas obras que escreveu. A sua tragedia *Segunda Castro*, jazeu longo tempo esquecida, emquanto a *Nova Castro*, inteiramente roubada da sua, e peorada na linguagem emphatica com que exprime as situações falsas, alcançou por muito tempo a João Baptista Gomes os fóros de primeiro tragico. Inferior á *Inez* de Figueiredo emquanto á concepção do pathetico, conhecedor da comedia de Guevara, até ali imitada, a *Segunda Castro* de Quita é de uma acção simples mas pendendo para o convencional das tragedias francezas. Quando

(1) Notas ao Poema, p. 53, ed. 1844.

Manoel de Figueiredo tratou este assumpto, só conhecia a *Castro* de Ferreira; Quita e seu amigo Piedegache desprezavam este modelo, combatendo-o com as proprias regras classicas.

Da Tragedia *Castro,* de Antonio Ferreira, escreviam em 1761, no prologo da tragedia *Megara:* «não nos accomodamos a admittir na serie das verdadeiras tragedias formadas sobre os modellos ou originaes dos referidos tragicos (Eschylo, Euripedes, Sophocles) a *D. Ignez de Castro* de Antonio Ferreira, por não haver n'este drama interesse, caracteres, costumes, nem dicção; e porque uma narração languida dividida em cinco Actos de uma acção que, ainda que verdadeiramente tragica, nem interessa, nem excita a paixão e affecto dos leitores. N'este Poema se nos representa el-rei Dom Affonso IV como um Principe indeciso, flebil e sem resolução; seus dois Ministros como dois infames: o Principe Dom Pedro como um effeminado, e sem caracter proprio; D. Ignez como uma namorada de novella, e a sua Ama como uma velha tonta e indulgente. Não negaremos serem tão admiraveis os seus Córos, que podem servir de modello ao côro da Tragedia; que os conceitos que n'elles se encontram com profusão de nenhum modo são violentos ou importunos, sim naturaes e judiciosos; e que estes Córos até pela metrificação se diversificam do resto do Drama.» (1)

(1) *Megara,* tragedia. Dissertação sobre a Tragedia, p. I.

Um dos defeitos de que accusavam a tragedia de Ferreira era o nunca se encontrarem em scena Dom Pedro e Ignez; Quita ao emprehender a *Segunda Castro,* seguindo a regra das unidades, começa por um dialogo entre o principe e a sua amada. A regularidade do verso endecasyllabo, a tendencia para as expressões banaes do sentimento, a impossibilidade de poder analysar a passividade psychologica e tirar da sua descripção o verdadeiro lyrismo, torna este dialogo uma descorada e longa ecloga academica. Ignez está afflicta, o seu principe procura em vão consolal-a; ella sabe que chegou á côrte o embaixador de Castella a tratar do casamento de Dom Pedro com a infanta Dona Beatriz, sabe que Dom Affonso IV desconhece o laço indissoluvel que o une a Dona Ignez de Castro, receia a sua chegada repentina a Coimbra, estremece ao presentir os planos ardilosos de crueis conselheiros. N'estas queixas entra de repente Almeida, que na Comedia de Guevara é o creado com o caracter de bobo da edade media, e na tragedia de Quita é o confidente imposto pelos poetas francezes; Almeida dá parte ao principe da chegada de el-rei seu pae a Coimbra. Dom Pedro e seu pae encontram-se a sós; o velho monarcha reprehende-o por não ter apparecido quando o chamava á côrte; em seguida dá-lhe parte de que a Infante Dona Beatriz, que hade ser sua esposa, já partiu de Castella, e que n'esse mesmo dia se devem celebrar os desposorios. Esta situação urgente e difficil foi inventada por Guevara, que a levou até ás ultimas consequen-

cias; na comedia hespanhola a infanta chama-se Branca de Navarra; Quita aproveitou-se d'este lance modificando-o segundo o cultismo imitado da scena franceza; chama-lhe Beatriz, e não a expõe ás violencias e torturas moraes de um encontro com Ignez de Castro, nem á rudeza vehemente do namorado principe. João Baptista Gomes reproduziu servilmente esta transformação na *Nova Castro*. Dom Affonso IV procura levar seu filho com rasões de estado para acceitar o casamento com a infanta de Castella; o principe recusa-se a tudo, até que o rei repelle-o da sua presença, dizendo que vae substituir o horror pela ternura. Coelho e Pacheco, redusidos á posição falsa de confidentes, aconselham a morte de D. Ignez de Castro, o rei hesita, e prefere antes que a metam em perpétua clausura. O Embaixador de Castella ao trazer a sua mensagem, sabe que o casamento de D. Pedro se torna impossivel por causa dos amores de Dona Ignez de Castro; como politico pede o desterro da amante. O acto termina com a retirada do rei e da côrte que abraçam o designio de mandarem clausurar Ignez em um mosteiro de Castella.— No segundo acto, conformando-se com o exclusivo systema de confidencias, D. Pedro lamenta-se com o seu criado Almeida ao saber da sentença que desterra D. Ignez de Castro; n'este longo dialogo, em que a violencia está sómente nas palavras, nunca um grito de verdade natural perturba as composturas rhetoricas; a este segue-se o encontro do principe com o Embaixador de Castella, que propoz o alvitre para o desterro

da Castro. A situação é tambem violenta e bem trazida: o principe ameaça-o, suscitando assim um conflito politico. Dom Affonso IV acode á pressa para salvar a tranquillidade de seus estados, e manda o filho preso para um castello proximo, como na comedia de Guevara. D'aqui em diante tornam-se legitimos todos os tramas dos Conselheiros para conseguirem a morte de Ignez; o poeta queria tornar sympathico o typo de Dom Affonso IV, mas não tem outro meio senão fazel-o protestar contra a ideia do assassinato, sensibilisal-o diante das lagrimas de Dona Ignez, commovel-o com a vista de seus indefesos netos, e por fim deixar escapar em um momento de fraqueza a sentença fatal, e revogal-a quando já não é tempo. João Baptista Gomes começou a *Nova Castro* pelo plagiato do acto terceiro da tragedia de Quita; mudou o nome da ama Leonor em Elvira, deslocou a prisão do principe, e diminuiu a importancia do Embaixador, que na tragedia de Quita chega a interceder pela vida da Castro. O final de ambas as tragedias é rigorosamente o mesmo; el-rei manda soltar seu filho, para o restituir á sua amada, mas ao voltar a Coimbra, ao entrar no palacio, encontra-a apunhalada. Quita remata com algumas maximas moraes, deixando suspenso o resultado da acção. A *Segunda Castro* teve a sua origem na comedia de Guevara, transformou-se no genio idylico de Quita, que a submetteu á regra das unidades classicas aprendidas por elle nas tragedias francezas. João Baptista Gomes tirou-lhe o exagerado lyrismo, e com uma versificação

mais apta para ser declamada, conseguiu sem talento roubar a Quita a popularidade da sua tragedia.

Influenciado pela tentativa da Arcadia, que só viu a restauração do nosso theatro na imitação dos classicos francezes, Quita não se desobrigou da missão de árcade sómente com uma tragedia. A sua *Hermione* veiu continuar aquelle esforço impotente; n'esta tragedia em cinco actos, a acção é rica de situações mas sempre pobre de linguagem, por causa da incapacidade da observação philosophica. Eis pouco mais ou menos o seu entrecho: Hermione, rainha do Epyro e esposa de Pyrro, sente-se desprezada por seu marido, que estava apaixonado por uma escrava que trouxera da guerra de Troya, chamada Chricea. Ambas deram á luz dois filhos de Pyrro, no mesmo dia: Hermione foi mãe de Idamante, e Chricea de Polymene. Pyrro, louco pela troyana, querendo que o filho d'ella viesse a herdar o throno, trocou as duas crianças; sómente Chricea o sabe. Por fatalidade Polymene é assassinado por seu irmão Idamante; a rainha Hermione chora-o, suppondo que perdêra para sempre seu filho, mas a dôr legitima penetra no coração de Chricea. Succede morrer Pyrro na guerra, dividem-se as partidos entre a rainha e o filho da escrava troyana. Chricea é perseguida por Hermione, que vinga todos os antigos crimes na pessoa de Idamante. Morto o supposto filho da escrava, apparece vindo da guerra Arbante, dizendo que Pyrro ao cair no campo da batalha o mandára declarar o erro das duas crianças, por que isso mesmo

lhe pedira a troyana Chricea. Amontoam-se os conflitos, as collisões, as peripecias, os lances imprevistos, mas a linguagem,... sempre rhetorica. N'esta tragedia Quita aproximava-se mais dos modelos gregos, não no espirito ou na simplicidade heroica, mas na forma exterior e normal, nos Córos, com as complicadas divisões em Strophe e Antistrophe, tornando-se o Corifeu personagem independente. A tentativa da Arcadia não podia produzir resultado; em uma época de despotismo do Marquez de Pombal, imitava as tragedias inspiradas pelo despotismo de Richelieu e de Luiz XIV. Quita tambem proclamava esta doutrina na *Hermione*:

Aos designios dos Reis como aos dos Deuses
Os olhos fechar devem fieis vassallos,
E submettendo-se ao poder do sceptro
Devem, sem impugnal-os obedientes
Respeitar seus decretos absolutos.

Apesar d'estas fórmulas degradantes, e da grande quantidade de versos com que o poeta festejava a familia do Marquez de Pombal, nem por isso deixou de viver desvalido, encontrando compaixão em alguns amigos que pouco podiam n'esse seculo de privilegios. Na Academia Real das Sciencias de Lisboa, que succedeu á Academia de Historia, tambem se cultivou a tragedia franceza; aí se coroôu a *Osmia*, e Francisco Dias Gomes aí leu a sua tragedia *Ifigenia*. Ainda as tragedias francezas davam que fazer ás nossas Academias, quando os episodios da historia portuguesa offereciam

situações para inventar o drama moderno. Os francezes fizeram no seculo XVIII o mesmo que os hespanhoes no seculo XVII; em uma carta de Lemercier, datada de 1796, se lê: «Em breve espero representar uma comedia acabada ha um mez. Tem o titulo de *Pinto*. Tive em mira, ao compôl-a, despojar uma grande acção de todo o ornamento poetico que a desnatura, de apresentar os personagens falando, obrando como na vida real, e abandonar o prestigio, quasi sempre infiel da tragedia e dos versos felizes.» Aqui estava a condemnação do theatro classico francez; o campo de batalha foi um assumpto tirado da historia portugueza, da revolução de 1640, e o protogonista o vulto de João Pinto Ribeiro. Estava formada a nuvem para a grande tempestade do Romantismo.

LIVRO VII

A OPERA E O CESARISMO

De todas as fórmas litterarias a que mais agradava á realeza foi a Opera, porque proporcionava prazeres faceis, para todos os sentidos: dava azo aos dispendios dos grandes espectaculos, facilitava as intrigas amorosas dos bastidores, alegrava os olhos com o scenario, prendia pelas palavras, encantava pela musica, endoudecia com a dança; era um prazer superficial mas variado, inventado para quem se sentia morrer e queria sorver haustos continuados e variadissimos de voluptuosidade. No seculo XVIII deu-se o mesmo phenomeno excepcional que apresentaram os thronos do seculo XVI; n'aquelle tempo governaram a Europa doudos e fanaticos como Henrique VIII, Carlos V, Francisco I, Dom Manoel e Dom João III: no seculo XVIII a devassidão sentou-se nos thronos; a par de um Luiz XV, e de

um Leopoldo, temos um Dom João v, fazendo de Odivellas o seu *Parc aux Cerfs*. Aquelles monarchas inventaram as guerras religiosas e os exercitos permanentes, porque tinham força; estes, sentindo que se lhes esvaía o poder, quizeram gosar tudo n'um dia, gastaram rios de dinheiro, quizeram como Cesar ser maridos de todas as mulheres, procuraram todas as fontes dos prazeres faceis, e n'essa avidez, sem o comprehender, promoveram o desenvolvimento da Opera.

Esta fórma sublime e complexa da Arte, entrou em Portugal depois da paz de Utrecht, quando ao espirito religioso de Dom João v tendo-se esgotado na creação da Patriarchal, lhe appeteceram ter aventuras galantes com as actrizes, e fazer na sua côrte o mesmo que nas côrtes da Allemanha e França se passava, como graciosamente o descreve D'Aponte. Dom João v começou o cyclo d'estas aventuras com a Petronilla. Em todas as Operas representadas pela Companhia das Paquetas, se vê sempre a dedicatoria á Nobreza de Portugal; as Operas eram representadas para celebrar os anniversarios da familia real, a nomeação do Patriarcha, o casamento dos principes, ou as doudices do carnaval. O Marquez de Pombal approveitou-se da Opera como um bello instrumento de Cesarismo; distraía dos negocios publicos a attenção do monarcha com os assombrosos espectaculos, e enervava a aristocracia, que ía sacrificando á vontade. Depois da revolução popular do Porto em 1757, Francisco de Almada serviu-se da Opera do Corpo da Guarda, para distraír os burguezes e não dar

azo a commentarios. O Padre Francisco Bernardo de Lima, na *Gazeta Litteraria* de 1762 foi o primeiro que tocou na intenção dolosa, lamentando tambem que a musica tivesse tão pouca profundidade, só por levar em vista distraír o espirito dos que se enfadavam com a participação da soberania. Emquanto as colonias inundavam o erario com dinheiro, a realeza attraía a Portugal os maiores cantores do mundo, como Caffarelli ou Gizielli, pensionava os maiores compositores, como Jomelli, Cimarosa, Paesielo e David Perez, tinha seus poetas cesareos á maneira italiana, como Gaetano Martinelli, dava largas ao genio perdulario e fabuloso de Servandoni, architecto e scenographo capaz de empobrecer com os seus apparatos a propria Inglaterra ou a França. Com estas condições a arte nada tinha de vital; o periodo do brilhantismo foi ephemero e sem consequencia. A Opera decaíu, perdeu entre nós os seus poucos cultores, dissiminou-se uma esterilidade e falta de senso esthetico na nação; procura-se debalde a causa, mas por si é bem evidente, é porque — a realeza está pobre.

CAPITULO I

Primeiro periodo: Bailes, Pastoraes e Serenatas (1682-1735)

A Opera italiana anda ligada á historia do Theatro portuguez. —Lacuna entre 1682 e 1735 na historia da Opera em Portugal. — Escarneo com que se recebeu em Lisboa a primeira **Opera italiana.** — **Influencia** do ***Discurso Theologico*** do Padre Ignacio Camargo no pouco desenvolvimento da Opera em Portugal. — Uso exclusivo dos Villiancicos. — Caracter de Dom **João v, e sua paixão pelas festas liturgicas.** — **A** ***Fabula de Alfeo y Arethusa***, em 1712.—As Lôas nos mosteiros em 1716. — Operas cantadas no Paço de 1720 a 1728. — *Os Bayles de Belorofonte* e *Transformação de Dafne.*— As Comedias hespanholas embaraçam o desenvolvimento da Opera. — Influencia da paz de Utrecht. — O Theatro da Trindade, e a vinda **da Companhia lyrica das Paghetti em 1735.**

O Theatro portuguez no seculo XVIII foi quasi que inteiramente dominado e absorvido pela Opera italiana; o mesmo aconteceu com a vida politica da nação, identificada no despotismo dos monarchas. Antonio José da Silva e Nicolau Luiz escreveram tomando por modelo as Operas italianas, e a pompa das mutações scenographicas; quando a Arcadia se ergueu foi para oppôr um dique a esta torrente do mau gosto que esterilisava a creação dramatica. A Opera, como divertimento predilecto dos nossos monarchas, trouxe a Portugal os melhores compositores, os melhores cantores, os melhores scenographos, e os mais artificiosos architectos; os theatros portuguezes lucraram no desenvolvimento material, mas ficaram vasios, perderam a

liberdade que fecunda o genio. É por isso que se não pode terminar a nossa historia dramatica n'este seculo sem mostrar o desenvolvimento d'esta forma nova e complexa da Arte.

Um grande vacuo existia entre 1682, tempo em que pela primeira vez se ouviu Musica italiana em Lisboa, segundo as *Memorias* d'Aucourt e Padilha (1) e o anno de 1735, em que chegou a Portugal uma Companhia lyrica italiana, chamada das *Paquetas*. Parece inexplicavel esta lacuna, que se attribuia mais á deficiencia das investigações historicas, do que á falta d'estes espectaculos na côrte portugueza. É certo que a Operá representada em Lisboa em 1682, provocou bastante escarneo, como confessa o proprio Aucourt e Padilha; esta circumstancia explica de algum modo que seriam mallogrados os esforços para tornar a repetir a este povo catholico essa nova forma da musica profana. Em 1690 reimprimiu-se em Portugal o celebre *Discurso Theologico sobre los Theatros y Comedias d'este siglo,* pelo Padre Jesuita Ignacio de Camargo: a reproducção d'este furibundo livro dois annos depois do seu apparecimento em Hespanha, revela que se procurava combater entre nós o uso dos espectaculos profanos. Aí achamos esta condemnação contra a musica dramatica: «A musica dos Theatros de Hespanha está hoje em todos os primores tão adiantada, e tão sobida de ponto, que não parece poder chegar a

(1) *Historia do Theatro portuguez*, liv. IV, cap. 9, p. 355.

mais. Porque a doce harmonia dos instrumentos, a destreza e a suavidade das vozes, a conceituosa agudeza das letras, a variedade e doçura dos *Tonos,* o ar e sabor dos estribilhos, a graça dos quebros, a suspensão dos redobles e contrapontos, fazem tão suave e deliciosa harmonia, que tem os ouvintes suspensos e como enfeitiçados. A qualquer letrinha ou tono que cantem no theatro lhe dão tal graça e tal sal, que Hidalgo, aquelle celeberrimo Musico da Capella Real, confessava com admiração que nunca elle podera compôr cousa de tanto primor: e dizia por graça, que sem duvida o Diabo era nos Pateos mestre de Capella; cousa mui facil de crêr, e muito antes a disse seriamente Sam Chrysostomo, que comparando a musica de Igreja com a do Theatro, diz que ha entre as duas tanta differença, como de ouvir vozes de anjos a ouvir vozes de uns animaes immundos que estão grunhindo (expressão do Santo) em um chafurdeiro: porque pelas boccas dos seus ministros fala Christo, mas pela dos Farsantes o Diabo. Todos os *Tonos* que se cantam nas Comedias, sem que apenas n'isto haja variedade alguma, são de materias amorosas, ternuras e finezas loucas, expressões de affectos e de cuidado, queixas de amantes, pinturas de damas, louvores de formusuras: não tem mais nomes do que Cupidos, Venus, Narcisos, Adonis, Floras, Cloris, Cinthias, Anardas e Filis, tyrannias de amor, milagres de belleza, rigores de deidades, divinos impossiveis, laços de cabello, neve das mãos, flexas dos olhos, coraes dos labios, ethna dos peitos, prisão das

vontades, fogo dos corações. Não é isto?... Especialmente ouvindo soar entre aquellas vozes amorosas os accentos doces e suaves das mulheres, cuja enganosa voz encanta, e perverte as almas, como pondera bem Hugo de Sam Victor, assim como a sua mentirosa formosura inflamma a carne em torpes concupiscencias.» (1) Em vista d'esta dura sentença contra a musica theatral, em um tempo em que a *letra redonda* gosava de auctoridade indiscutivel, explica-se o escarneo que causavam em um povo fanatico as Operas italianas. A primeira consequencia d'esta condemnação jesuitica está no grande desenvolvimento que tiveram os Vilhancicos, desde de 1662 até 1715. Na Bibliotheca da Universidade existe esta imponente collecção. O Vilhancico tem uma forma complicada como a Opera; em geral dividia-se em trez Nocturnos, e cada Nocturno em dois Vilhancicos; este era composto de uma Introducção, Romance, Estribilho e Coplas, separado do segundo Vilhancico por um Responsorio. Parece-nos pela forma litteraria o Madrigal italiano tornado exageradamente religioso. São innumeros os Vilhancicos cantados na Capella de Dom Pedro II, nas Matinas do Natal e Reis: começam, na collecção de Coimbra em 1669 até 1706; são quasi todos em hespanhol, mas tem certas partes escriptas em portuguez. Este facto explica o nenhum desenvolvimento

(1) Edição de Lisboa de 1690, na Imprensa de Miguel Manescal, p. 82 a 85. Temos á vista um bello exemplar, que nos facultou a sollicitude do bom amigo e snr. Joaquim José Marques, que trabalha sem alarde sobre as nossas antiguidades.

da Opera italiana. Existe tambem uma vasta collecção de Vilhancicos que se cantaram na Capella Real de Villa-Viçosa do Serenissimo principe Dom João v, nas matinas e festas dos Reis, impressão de Evora, de 1706. Em 1707 continuaram a cantar-se Vilhancicos diante do novo monarcha, uma e muitas vezes no anno, sempre ininterrompidamente até 1715, pelo menos, como se vê pela collecção da Universidade. Nem sempre os Vilhancicos eram de Natal e Reis: da Capella de D. João v existem uns de 1713 intitulados do Bom Pastor; n'este tempo já os Vilhancicos começavam a ter *Recitativos*, arietas, arias, modificações produzidas pela approximação da Opera italiana.

Assim como Dom João v imitou o Aqueducto de Maintenon nos Arcos das Aguas Livres, reproduzindo a pompa da côrte franceza não deixaria de introduzir a Opera, se o genio religioso o não levasse a occupar-se da reforma da Capella Real, da creação de uma opulenta Patriarchal, e de innumeras dotações e prebendas que absorviam as rendas da nação. Os primeiros annos do seu reinado foram perturbados com as guerras da successão ao throno de Hespanha, pela invasão do Brazil, e pelo protectorado inglez. Para a sua Capella Real, Dom João v mandou vir os melhores musicos italianos, mas o canto-chão merecia-lhe mais sympathia, fundando em S. José de Riba Mar uma eschola dirigida por um frade veneziano. Estavam os elementos para a admissão da Opera, faltava o sôpro vital. Entre os musicos que vieram para a Patriarchal contava-se um

que era excellente scenographo, chamado o Annibalinho; qualquer circumstancia bastaria para fazer revelar o seu talento. Mas Dom João v, na phrase de Frederico II, fez da liturgia a sua pragmatica, transformou os palacios em conventos, fez dos frades os seus granadeiros, e das freiras as suas amasias.

Depois dos Vilhancicos, a primeira tentativa que encontramos para a introducção da Opera na côrte de Dom João v, é a *Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta harmoniosa con toda la variedad de instrumientos musicos, con que la Reyna nuestra Señora D. Marianna de Austria celebró el real nombre Del-Rei nuestro Señor D. Juan V, a 24 de Junio deste año de 1712,* por Luiz Calisto de Acosta y Faria. Imprimiu-se em Lisboa, na imprensa de Miguel Manescal, impressor do Santo Officio e da Casa de Bragança. Existe um exemplar na Bibliotheca do Porto, mas da sua leitura apenas se tira uma triste opinião do librettista. Consta dos seguintes personagens:

Primeira voz: Alfeo.
Segunda voz: Aretusa.
Terceira voz: Diana.

Compõe-se de córos, recitados, arias, coplas, elementos dos velhos Vilhancicos. A *Fabula* é no rigor da palavra um Vilhancico, com a differença do assumpto ser mythologico e se prestar ás transformações e tramoias da scena. Em 1713 encontramos outra vez repetido este gosto, na peça do mesmo Luiz Calisto da Costa e Faria: *El poder de la Harmonia, fiesta de*

Zarzuela, que à los felices años del Rey nuestro señor D. Juan V se representó en su real palacio el dia 22 de Octubro de 1713. Lisboa, na Officina real Deslandeana. Este mesmo auctor tornou a caír outra vez na fórma batida dos Vilhancicos. Em 1716 representou-se outra *Zarzuela* sua no Convento dc Santa Clara de Lisboa.

Nas ordens religiosas começou o desenvolvimento da Musica em Portugal; aí mesmo se achavam os elementos para a creação da Opera moderna. Abundam as Lôas do principio do seculo XVIII, em que se vê a alliança da musica com o drama; á maneira dos compositores da Italia, tratavamos tambem assumptos mythologicos. Na *Floresta Apollinea,* de Antonio de Lima Barros Pereira, escripta antes de 1718, como se vê pela dedicatoria, encontramos uma Lôa para a Comedia *La infeliz Aurora y fineza acreditada,* de D. Francisco de Leiva, quasi toda em musica; são personagens: Orfeo, Anfion, o Céo, a Terra, o Sol, a Rosa, e Córos. Esta Lôa era dedicada a Dom Gaspar da Encarnação, Geral dos Conegos regulares de Sam Vicente de Fóra, e podemos asseverar que foi representada antes de 1716, porque n'esta mesma obra se encontra outra Lôa, tambem em musica, que os discipulos das escholas representaram quando elle saíu eleito pela segunda vez Geral dos Conegos regulares. N'esta primeira Lôa, quando se indica o personagem, vem sempre a rubrica *canta;* haviam dois Córos que representavam separadamente, formando depois grandes coraes:

CORO I: Pues a Gaspar hizo
El mas superior.

CORO II: Pues todos sus dones
A Francisco diò.

TODA LA MUSICA: Y la tierra alegre
Y el ayre veloz
Con gracia, con dicha
Con admiracion
Canten y repitan, etc.

Quasi no fim da peça, lê-se esta rubrica: «Canta la Musica lo que se sigue, con repiticion de los instrumentos, à cuyo son se hara el sarao, etc.» Na segunda Lôa representada pelos escholares de Sam Vicente de Fóra, são interlocutores o Céo, a Terra, o Sol, e a Rosa. As rubricas deixam em evidencia o caracter lyrico da peça: «*Sale la Fama cantando.— Sale el Cielo cantando. — Sale la Tierra por la otra parte cantando,* etc.» Os recitativos vem tambem indicados, mas raramente; a Lôa termina com um grande coral formado de todos os personagens.

Egualmente pertence a Antonio de Lima Barros Pereira a Lôa para a Comedia *Tambien se ama en el abysmo,* «que se representó en un Monasterio de Religiosas.» São persònagens a Fama, Febo, Flora, Cupido, Anteros, Oceano, 4 Tritões, 4 Ninfas, e 1.º e 2.º Côro. As rubricas d'esta Lôa são curiosissimas, para se conhecer o estado do theatro nos conventos de religiosas: «*Correse en lo alto del vestuario una cortina, y aparece la Fama, vestida como se pinta con alas, muchas*

plumas en la cabeça y un clarin en la mano, y estará sentada en una silla ò trono, y canta lo que se sigue en ton de clarin:

Sessa tudo quanto habita
Deste globo hasta el confin,
Que en esta noche gloriosa
Se alla al gusto mas felis, etc.

Depois de cantar uns vinte e tres versos: «*Corrense las dos cortinas de los lados nel vestuario, y salen al mismo tiempo de la parte derecha Febo en un Carro triunfal, todo dorado, con capa, septro en la mano, y corona imperial en la cabeça, de oro ò de su color, y à las espaldas un resplandor con muchos rayos tambien dorado, y por la otra parte saldrá Flora en un carro con pintura de blanco, matizado de varias y muchas flores, y ella vestida de blanco tambien con flores, y en la cabeça una guirlanda de las mismas flores, etc, y cantan, sin que se vean, lo que se sigue, mirando à la Fama.*» Seguem-se varios duetos e córos, e por fim: «*Correse la cortina del medio del vestuario, que será mayor portada que las otras, y aparece un mar, cuyas olas se estaran moviendo por arteficio, y por entre ellas estaran en pié de la parte derecha quatro Ninfas marinas, como desnudas hasta la cintura, con pechos, con corales en los braços, y al cuello, y de la cinta abaxo en forma de peze de color verdinegra, y de la otra parte estaran tambien en pié quatro Tritones como hombres, desnudos hasta la cintura, cabello y barba de color*

verde, ojos postiços, entre verde y blanco, las narizes remachadas, y de la cinta abaxo en forma de forma de peze de color verdinegra, y cola mas larga que de las Ninfas, y algunas conchas, etc. y detraz desto estará el Oceano de viejo en una silla mas alta, etc.» A scena que se segue era toda declamada. Dava-se depois um combate de Cupido e Anteros: *«Baxará por dentro del vestuario una nube, y llegando junto al mar, se abrirá y saldran dello en braços como luchando, Cupido y Anteros, vestidos como el Amor se pinta, etc, y saliendo al tablado representan, etc.»* N'esta lucta triumpha o Amor. *«Salen al tablado las Ninfas y Tritones, y al mismo tiempo se retiran Cupido y Anteros (sin dar las espaldas al auditorio) y quedaran junto al Oceano, y lo mismo haran Febo e Flora, quedando dentro de las portadas por donde salieron; y los Tritones y Ninfas empieçan el sárão al son de los instrumentos despues de la Musica...»* Canta-se uma quadra, e: *«Repiten los instrumentes, a cuyo son se haze el sarão, y se van retirando, hasta quedaren dentro del vestuario de la misma suerte, que estavan con el Oceano, y luego se corren todas las cortinas a un mismo tiempo, encubriendose todo, etc.»* (1)

Estes divertimentos scenicos e espectaculosos resentem-se da influencia do faustoso e sensual Dom João V. Os divertimentos hieraticos levavam para as repre-

(1) *Floresta Apollinea*, do padre Antonio de Lima Barros Pereira, natural da cidade do Porto. Lisbôa, 1720. Pag. 1, 68, e 99.

sentações lyricas nos conventos; o caracter religioso de Dom João v, querendo imitar a côrte de Luiz xv, achava nos costumes monachaes uma lisonja á sua tendencia. Os musicos que vieram de Italia para a Patriarchal de Lisboa foram os primeiros que introduziram a Opera no palacio real; Anibalinho era cantor da Capella do patriarchado e ao mesmo tempo pintava as vistas e scenarios, como vemos pelas *Memorias* de Cyrillo Volckmar Machado.

Não se pode negar o atrazo da Opera ao triste estado politico de Portugal, porque logo depois do tratado do Utrecht, começaram verdadeiramente na côrte os espectaculos musicaes.

A gravura, a pintura scenographica e a fresco, e a architectura civil chegaram a um auge surprehendente. O Conde da Ericeira com a sua Academia Portugueza, imitação da Academia franceza, no dia dos annos de Dom João v, em 1719, appresentou-se no paço a pedido da rainha, com os seus academicos, e elle proprio compoz a letra das diversas scenas allegoricas que deviam ser cantadas. Dom João v estimou tanto aquelles discursos, que se declarou protector da associação, que ficou d'aí em diante com o titulo de *Academia Real de Historia Portugueza.*

Os fidalgos portuguezes, que andavam em embaixadas nas côrtes estrangeiras, tambem não pouco contribuiriam para induzir Dom João v a querer gosar esses divertimentos regios.

Quando estava embaixador em Roma o Conde das

Galveias André de Mello de Castro, representou-se no seu palacio a 2 de Janeiro de 1724 *La Triguena, favola pastoral.* No prologo ao leitor, diz-se que esta Opera foi composta por mandado do Conde das Galveias, embaixador junto de Innocencio XIII, para celebrar em Roma o nascimento do quarto filho de Dom João V; foi posta em musica por Francesco Gasparini, e cantaram-na Carlo Broschi, Tito Farinello, Giacinto Fontana, il Farfallino, Giovana Magnacase, la Cittadini, e Domenico Federici. Nos intervallos executaram a dança Magdalena Barlocci, Girolamo Barloluzzi, il Regiano, e Pietro Mozzi.

Pelos librettos que temos encontrado podem-se determinar os seguintes espectaculos musicaes na côrte de Dom João V:

1720

Cantata Pastorale, Serenata da cantarse nel giorno di S. Giovani evangelista nel reggio Palazzo de Giovani quinto Rè di Portogallo. Interlocutores: Tirse, Olindo, Rosalba, Delmira, Damone, Polidora. — É dividida em duas partes. Termina com estes versos:

Dalla Fama hoggi si scriva
Negli allori, e in ogni petto
Di Giovani il nome eletto
Che il sua strale Amor ne dà.
Cosi fia, che sempre viva
Nelle piante, e in ogni core
La sua gloria, il suo valore
Doppo mille e mille età.

1723

Le Ninfe del Tago. Serenata fatta cantare il di 27 decembre 1723, nel real Palazzo di Lisbona per il nome della Sagra real Maestà di Giovani v, Rè di Portogallo. Personagens: Dori, Teti, Lucinda, Asteria, Oceano, Danubio, Tevere, Tago, Coro di Nereidi e di Tritoni.—É dividida em duas partes.

1726

Dramma Pastorale, da cantarsi nel reggio Palazzo, il fortunato giorno 31 de Marzo, in cui annualmente si celebra l'inclita nascita della signora infanta di Spagna D. Marianna Vittoria.—Interlocutores: Fiorlindo, Eurillo, Silvio, Floralba, Amarilli, Satiro. É dividida em duas partes.

1728

Gli sogni amorosi. Serenata à sei voci, fatta cantare nel real Palazzo di Lisbona li 22 Ottobre 1728. Per gli anni felicissimi della sacra real Maestà di Giovanni v, Rè di Portogallo.—Interlocutores: Climene, Lindora, Daliso, Armindo, Rosmando, Silvano, dio delle Selve sotto nome d'Ergasto. Dividida em duas partes.

Para a creação da Opera nacional possuiamos bastantes elementos que nos dispensavam de recorrer á imitação italiana. Deixemos a sumptuosidade da côrte de D. João v, e vejamos as festas particulares, aonde mais nitidamente se manifesta o gosto publico. No *Des-*

empenho festivo, publicado pelo Padre José Leite da Costa em 1729, narrando as festas que se fizeram em Braga por occasião da procissão de Corpus Christi, descreve o *Bayle de Belerofonte:* «Constava este Bayle de dezesete figuras; em cada ala iam quatro, dois Titeres, almà do Bayle, Belerofonte, meyo; quatro violins e duas violas, todos musicos destrissimos; a composição em que saíram, sem duvida estava bem ideada; vestiam todos de tafetá rosado com varias petrinas, de que deciam finos franjões....» (1) O Padre José Leite recolheu a letra do baylé, mas as dimensões d'este trabalho não permittem transcrevel-a aqui. Eis a introducção a quatro vozes:

A la Chimera invensible
oy viene Belerofonte
a vencerla valeroso,
porque el furor no blazone.
Viena aprissa, viene
llega Heroe que es tiempo
tu fama eterniza
triumfando en su cuerpo.

A letra d'este bayle curiosissimo apresenta varias rubricas, como *Recitado, Ariu, Minuete, Sonada, Duo* e *Final,* partes constitutivas de uma Opera. Apoz este, e depois de ter proseguido a procissão, representou-se outro Bayle, intitulado *Transformação de Dafne:* «Compunham o corpo de bayle dez Nymphas vestidas

(1) Op. cit., p. 23.

á tragica, com ricos peitos, aonde pasmou a admiração na variedade dos enredos, com que se viam formados; as cabeças se armavam de vistosos cocares de volantes plumas,... Ao meyo d'aquellas dez Nymphas, vinha a seu tempo a bella Dafne. Acompanhava este côro o namorado Apollo,» etc. (1)... «hia o Desengano, que não era menos vistosa a sua composição; em o principio do grande carro se viam dois nevados Cysnes, Titeres do bayle... apparecia, abrindo-se uma pedra tosca, o celebre e crystalino Peneo, pae da formosa e pertendida Dafne, vestido de excellente tella verde, com varios limos para que em tudo fosse proprio...» «entre alguns verdes limos, dentro de uma concha estava sua filha Dafne, que em tempo competente descia ao bayle... vestia Dafne á tragica, cujas gallas eram verdes, com excellentes flôres de fina prata.» etc. O Padre Leite publicou a letra do *Bayle da Transformação de Dafne* «para que melhor se veja o enredo». A letra é em hespanhol; abre com uma introducção; Apollo canta uma invocação ás Nymphas de Peneo, e depois continúa em recitativo; apparecem os Cysnes cantando, vem o Desengano, até que se abre a concha em que está Dafne, e ella canta:

> Tu voz suspende Apollo prodigiosa,
> y tiempla el ciego ardor,
> que mi deidad burló siempre el amor.

(1) Op. cit., p. 30.

Depois de varios *Minuetes* e *recitativos* do Rio Peneo, de Diana e Venus, «*canta Dafne despedindo-se das Nymphas o seguinte recitado:*

Adios Nymphas del agua,
que ya no cabe en mi pecho tanta magoa,
y sea en fiera muerte
en laurel transformada d'esta suerte
quedando en la memoria
que mis ojas coronan la victoria.

«*Em este ultimo verso se transforma Dafne em louro, á qual vae seguindo o amante Apollo, e se acha enganado com de repente se abraçar com aquella arvore em que a ingratidão d'aquella Nympha se transformou, e cantam juntamente em triste tom Apollo e o Desengano...*» O Padre Leite falando da belleza dos personagens diz: «tinham suaves vozes com que cantaram a destra composição que sobre a passada letra se lançou; acompanhando a toda esta apollinea capella um excellente Orféo, que com toda a destreza feria as suaves cordas de uma sonora e bem temperada lyra *por ser costume d'estes bayles e levarem só um instrumento.*» (1) «Na Praça do Pão defronte da egreja primacial de Braga levantou-se um theatro de setenta e quatro palmos de largura. Dentro do fôro se viam vinte e quatro scenas, que pela multidão de suas pinturas, faziam numero de quarenta e outo, postas por ordem tres em cada caixilho, onde corriam; eram varias as suas

(1) Op. cit., p. 43.

perspectivas, conforme os passos das comedias... para os bayles estavam umas de custosa primavera de flôres de ouro, sendo das melhores que se viram... Prepararam-se todas as mais tremoyas, tanto do ar como da terra, da mesma sorte que se pedia na representação; e a horas competentes se principiou a Comedia *Tetis e Peleo*. Representou-se com toda a singularidade; dando-se principio a ella com um grave *tono*, que cantavam a vozes, que o liquido Alpheo dava em seguimento da fugitiva Arethusa, perguntando ás flôres que topava, por aquella ingrata bellesa... o qual no tablado se cantou com grande applauso de todos, sendo este tambem dos mais espaçosos que se fizeram jámais, e acabado se entrou a representar uma vistosa Lôa, correndo-se para isso os bastidores.» (1) A Lôa era composta das seguintes figuras allegoricas, Fé, Antiguidade, Nobreza, Culto, Primor, Zelo, Trinquete e Eurysthea lacaios. Para que se faça ideia das tramoyas ou machinismos scenicos, transcrevemos algumas rubricas: «Far-se-ha dentro um grande estrondo, como de carroça e logo apparecerá em o alto a inclita Braga, montada em um coche de brancas nuvens, cantando...» «Deceu em uma nuvem a Fé, Antiguidade e Nobreza, cantando.» A comedia que se representou já andava impressa. «Em o fim de cada jornada se representou um plausivel Bayle, que lhe servia de esmalte, sendo subida ideia de seu auctor.» D'aqui conclue-se que a

(1) Op. cit., p. 81.

comedia foi composta para a occasião, e por auctor portuguez. «Veyo a tarde (4 de junho) em que se representou a famosa Comedia *El encanto es la Hermosura.* É esta vistosa representação a que chamam *Capa* e *Espada*... Entrou no tablado a cantar-se um *tono* de discretas letras, a que se seguiu logo a seguinte Lôa...» Representavam as figuras El Ayre, La Tierra, Un Enano, El Fuego, El Agoa, Dos Ninfas, que entremeavam os seus ditos de cantos. «Logo se seguiu outro *tono,* que na sua composição não era menos que os mais, como é costume em taes funcções. Principiou aquella magica a enredar... Eram notaveis os que representavam, porque pareciam na lingua naturaes, dando da mesma sorte fim a cada jornada, com os *bayles que por novidade* davam fim com uma alegre contradança, que por ser nova esquipação, foram lisonja do agrado... nos intervallos, que havia por pedil-os assim a occasião, se tocavam varias sonatas ao som de muitos instrumentos, que em uma grande bancada se divisavam.» De tarde representou-se a Comedia *Hado y Divisa:* «Na consideração das varias apparencias, que esta grande Comedia tem, se fazia difficil o represental-a, etc.» «Entrou a alegrar aquelle remuneravel povo, um saboroso *tono,* sendo as letras d'elle huma viva saudade de um Pastor...» (1)

Apoz isto seguiu-se a Lôa em que representavam Mercurio, Tipheo, Palante, Antheo, Merlim, Solis, Ma-

(1) Op. cit., p. 109.

dre Tierra, Musicos. Estas festas foram feitas em 1728, antes de se introduzirem as Serenatas na côrte de Dom João V, e antes das Operas do Theatro da Praça da Trindade. O gosto musical d'estes espectaculos era antigo na Provincia do Minho; veja-se o Madrigal da Tomada de Rhodes, por Manoel Machado de Azevedo, no seculo XVI e veja-se o que dizia o Marquez de Montebello da consonancia engenhosa das mulheres que costuravam á porta da rua.

Era porém tão profunda a influencia das Comedias hespanholas de Capa e Espada, que nenhum divertimento era completo, se não puzessem em scena alguma peça de Lope de Vega, Candamo, ou Mattos Fragoso.

Em uma folha volante de 1733, que descreve as festas que se fizeram na Praça da Colonia do Sacramento, por occasião do casamento do principe do Brazil Dom José, com a Infanta D. Maria Anna Victoria, em 1729 se lê:

> Tres comedias en applauso
> haran gustoso el festejo...
> *Las Armas de la Hermosura*
> es la primera; y es cierto
> que tan gloriosa tragedia
> mas gusto causa que miedo,
> y del *Sabio en su retiro*
> los mas prudentes consejos
> si son del gusto lisonja
> seran del juizio aprecio.
> Siguese *El robo de Helena*, etc.

Esta influencia das comedias hespanholas, fez com que se renovassem outra vez as *Lôas,* que estavam já em decadencia, como se sabe pelo *Divertimento Erudito.* A *Thalia Sacra,* foi uma reacção hespanhola contra a musica italiana. Em 1735, ainda se representou no paço, talvez pelos cantores da Capella Real «*La Finta Pazza,* dramma per musica da representarse nel carnovale di quest'anno 1735, nel Palazzo Reale di Lisbona. Posto in Musica da Francisco Antonio d'Almeida.» O nome d'este primeiro Maestro portuguez é hoje inteiramente desconhecido. A *Finta Pazza* fôra pela primeira vez pósta em musica por Strozzi, e representada diante do Cardeal Mazarino pela Companhia que mandou vir de Italia em 1645. (1) É a contar d'este anno de 1735 que se dá o estabelecimento da Academia de Musica, nas casas defronte da Praça da Trindade, (2) e o estabelecimento da Companhia lyrica de Alexandre Paghetti, a qual constava de Angiola Adriana Paghetti, Anna Paghetti, Elena Paghetti, e Francisca Paghetti; Gaetano Vata, Domenico Giuseppe Galleti, Alessandro Veroni, Carlo Passerini, Felice Cechacci, Giacomo Ferrari, etc. D'este movimento artistico escreve Cyrillo Volckmar Machado: «Depois da paz de Utrecht, em 1715, começou este reino a respirar, e Dom João v pôde deitar as vistas sobre as sciencias e as artes: a da Musica não ficou esquecida... N'aquelle tempo havia uma especie

(1) Scudo, *Litterature Musical*, t. I, p. 304.
(2) Vid. supra, p. 21 a 28, aonde se trata largamente d'esta Companhia.

de Theatro no paço, onde se representavam dramas em musica, e ali se fez *Madama Glanna* no carnaval de 1740. Petronio Manzoni, o mesmo que foi depois Machinista nos Theatros Regios, fez o da Rua dos Condes. Vieram as *Paquetas*, famosas cantarinas que representaram *Alexandre na India*, para cuja peça fez o Annibalinho o Templo de Baccho com columnas de verde antigo no meio, e duas escalinatas aos lados, que conduziam a trez galarias cobertas de abobadas. Elle deu para a execução d'esta magestosa scena um modellinho pintado e teve grandissimo applauso. Com as *Paquetas* vieram Salvador Cornelio, e o Clerice, ambos pintores: o primeiro veiu com qualidade de architecto decorador, e fez decorações admiraveis.» (1) Algumas das vistas pintadas por Salvador Cornelio para o Theatro lyrico da Trindade figuraram mais tarde em outros theatros de Lisboa: «No *Desertor*, representado por 1770 no tempo de Zamperini, ainda appareceu na Rua dos Condes o seu famoso Carcere.» Em breve se suspenderam estes novos espectaculos por causa da morte sentidissima da Infanta D. Francisca, a 15 de Julho de 1736. Todos os poetas, todas as academias portuguezes escreveram desabafos metricos á finada princeza; até o proprio Antonio José da Silva glosou o soneto de Camões *Alma minha*, em quatorze outavas. Dom João v coroôu este primeiro periodo do desenvolvimento da Opera italiana com os escandalosos amores da Petronilla, dama da Companhia de Alexandre Paghetti.

(1) *Colleç. de Mem.*, p. 188.

CAPITULO II

Segundo periodo: Companhia das Paquetas (1735-1755)

Revogação do privilegio do Hospital de Todos os Santos. —A Academia de Musica da Praça da Trindade. — A empreza de Alexandre Paghetti. — Renovação do privilegio ao Hospital. — Paghetti cede a empreza a Antonio Ferreira Carlos e o Theatro da Praça da Trindade é substituido pelo Theatro novo da Rua dos Condes. — Operas representadas n'estes dois Theatros. — Elenco das Companhias. — Edificação da Opera do Tejo. — Theatro dos Congregados do Espirito Santo. — Influencia e eschola de David Perez. — O Terremoto de 1755 arrasa todos os Theatros.

Em 1727, talvez para animar as Companhias estrangeiras, Dom João v aboliu o privilegio exclusivo das representações dramaticas, que pertencia ao Hospital de Todos os Santos. Desde este tempo em diante, companhias francezas e italianas occuparam os theatros de Lisboa, e vulgarisaram-se os espectaculos musicaes dos Presepios e Bonifrates.

Em 1735, abriu Alexandre Paghetti uma Academia de Musica em umas casas defronte da Praça da Trindade, de que pagava um conto de reis de aluguel; a entrada era publica. A Companhia que trouxe era opulenta, distinguindo-se entre todos os cantores as suas tres filhas. A este anno pertence a Opera *Farnaces.* (1) O enthusiasmo que o novo theatro produziu na fidalguia portugueza é facil de conhecer-se, porque

(1) Vid. supra, p. 156.

n'esse mesmo anno Alexandre Paghetti fez de despeza trinta e cinco mil cruzados para aperfeiçoar as tramoias e mechanismo da scena, e para reforçar a Companhia. Corria-lhe o anno de 1736 esperançado com a protecção da nobreza; dava continuos saraus musicaes, chegou a pôr em scena as operas *Demetrio* e *Alexandro nell' Indie,* porém a morte da Infanta D. Francisca enlutou a côrte, e o Theatro da Trindade permaneceu fechado por esta circumstancia.

Os partidarios da musica religiosa quizeram então banir a Opera, substituindo-a pela fórma peninsular da *Lôa,* que tambem era cantada. A Lôa ia decaíndo nos Theatros de Hespanha; em Portugal encontramos um grande esforço para a conservar na sua popularidade.

A *Thalia sacra,* é uma collecção de Lôas por occasião de varios mysterios de Christo e da Virgem, publicada em 1736 por Francisco de Sousa e Almada. Estas Lôas eram cantadas, e por assim dizer suppriram as intermittencias das Companhias italianas, quando não abordavam a Portugal. O seu auctor, Academico dos Applicados, diz na Dedicatoria: «Esta é a primeira vez que sáem á luz n'este Reyno Lôas sacras.» E no prologo ao Leitor, declara: «Muitas pessoas me tem instado que publique algumas de minhas Lôas, assim portuguezas como castelhanas, que a varios rogos tenho composto para applauso de alguns sagrados Mysterios de Christo, da Virgem e de muitos Santos, cujas instancias me pareceram justas, principalmente por dois motivos:

«Primeiro. Porque havendo n'este reino todo o genero de escriptos portuguezes impressos, assim poeticos como prosaicos, não houve até agora quem compozesse ou ao menos imprimisse *Lôas sacras,* dos Mysterios de Christo, da Virgem ou de alguns Santos: e era bem que não faltasse este genero de escriptura em um reino cheio de tanta sabedoria e piedade.

«Segundo, (e este é o principal); porque em muitas festas de Altares nas ruas, e tambem nas casas para particulares, querendo fazer alguma representação theatral, como não tem cousa impressa que condiga ou com a sua festa ou com a sua possibilidade pegam-se então a Entremezes que andam manuscriptos, indignissimos por certo não só de se representarem, mas ainda de se lerem por sua indecencia e obscenidade; em cujas representações ficam escandalisados os ouvintes, injuriando o applauso dos Santos, e Deus muito offendido. Estas desordens, sem duvida se evitarão por meio d'estas Lôas, impressas, as quaes são muito faceis de representação, movem e incitam á ternura e piedade dos sagrados Mysterios.

«Em Portugal é esta a primeira vez (como já disse) que saem á luz Lôas sacras. E em Castella não ha (conforme a minha noticia) dos Mysterios da Virgem; e dos de Christo ha sómente alguma do Nascimento, e essa não é allegorica, senão litteral, havendo-as sómente allegoricas de Mysterio Eucharistico, as que andam nos *Autos Sacramentaes* de Calderon, e mais algumas d'este Mysterio de outros auctores, as quaes

são todas de muita fabrica. As nossas porém são litteraes e allegoricas de varios Mysterios de Christo, da Virgem e de alguns Santos, muito uteis por sua facilidade, posto que tenham suas ideias, etc.» Na licença do paço, para se imprimir a *Thalia Sacra*, acha-se esta curiosa noticia: «Costumam muitos devotos representar Comedias nas festas que celebram aos Santos da sua devoção, as quaes se inventaram para divertimento dos homens, e não para obsequio dos Santos. Por isso o religioso animo d'este Auctor é consagrar as mesquitas em que os poetas fazem sacrificios, etc.» Francisco de Sousa e Almada queria introduzir em Portugal a moda das Lôas, quando em Hespanha já estava em decadencia, como vimos no *Divertimento erudito*. As Lôas eram sempre cantadas; as rubricas indicam-no a cada passo.

A todas estas infelicidades de Alexandre Paghetti, accresce tambem o restabelecimento do privilegio do Hospital de Todos os Santos depois de 1736, tendo por esse facto de lhe pagar annualmente a quantia de sete centos mil reis. Paghetti requereu em virtude de tamanho imposto o exclusivo de elle só poder representar Operas italianas; conseguiu que lhe abatessem cem mil reis ao que pagava, e ao mesmo tempo licença para dentro em dois annos construir um Theatro. O privilegio exclusivo das Operas durava até 1747, e o novo theatro devia ficar construido em 1739. Por fatalidade, Paghetti não se pôde sustentar mais do que seis mezes, e logo no principio de 1738 passou todos

os seus direitos e obrigações a Antonio Ferreira Carlos; a Companhia continuou a cantar em Portugal por conta do novo emprezario, que dava os seus espectaculos em o novo Theatro da Rua dos Condes, e tambem nos palacios particulares.

Assim temos memoria de se haverem representado pela Companhia de Paghetti as seguintes Operas em 1737, a *Olimpiade*, e *Siface*, musica de Léo. (1)

Seguiu-se o «*Demofonte*, drama para musica, para se representar em Lisboa na Sala da Academia na Praça da Trindade. Anno 1737. Dedicado á Fidalguia de Portugal.» No libretto se lê: «A Poesia é do Senhor Abbade Pedro Metastasio, poeta de sua magestade cesárea e catholica.—A Musica é do Senhor Caetano Maria Schiassi de Bolonha, Musico de S. A. S. o Senhor Principe Darmastat e Academico Filamonico.—A Pintura da scena é invenção e desenho do architecto Roberto Clerici italiano, Pintor do serenissimo Senhor D. António Farnese, Duque de Parma e Placencia, já defuncto.»—Eis o elenco da Companhia e os papeis que desempenharam n'esta Opera: Felice Cechachi di Pistoia (Demofonte) Angiola Adriana Paghetti, de Bolonha (Dircea) Anna Paghetti (Creusa) Gaetano Valleta, milanez, musico da camera do grão duque de Toscana (Timante) Domenico Giuseppe Galletti, (Cherinto) Alessandre Veroni (Matusio) Carlo Passerini (Adrasto).

As vistas inventadas por Clerici, constavam, no

(1) Vid. supra, pag 157.

acto I, de Jardim, Porto de mar alegremente adornado pela vingança da Princeza de Frigia, com vista de muitas náos.—No acto II, Gabinetes, Porticos, Atrio do Templo de Apollo, com vista de uma sua parte interior, aonde se sobe por uma magnifica mas pequena escada. No acto III, Carcere, e Logar magnifico festivamente adornado para as bodas de Creusa.

1738

Sesostris, Rey do Egypto, drama para musica, para se representar em Lisboa, na Sala da Academia, na Praça da Trindade, Anno de 1738. Dedicado á Nobreza de Portugal.—Musica de Leonardo Leo; «A pintura da scena he invenção e desenho do architecto Roberto Clerici, italiano.» Pessoas: Elena Paghetti (Nitocri), Gaetano Valetta (Sesostri), Francesco Grisi (Fanete), Adriana Paghetti (Artenice), Felice Checacci (Amasi), Anna Paghetti (Eduige), Giacoma Ferrari (Medaspe). Pessoas que bailam: Bernardo Gavazzi, Gabriel Borghesi, Lorenza Fortini, Guiseppe Fortini di Livorno.

1738

Le Virtu Triunfanti, serenata da cantarse nel Palazzo dell' Ex.mo e Rev.mo Cardinale D. Tomaso d'Almeida, primo Patriarcha de Lisbona, etc. In occasione della di Lui Promozione alla dignità Cardinalizia; el al medemo dedicata dalli Cantori Italiani. Poesia de Don Antonio Tedeschi, Musico do Senhor Francisco

Antonio de Almeida. Interlocutores: Justiça, Sabedoria, Prudencia, Fortaleza, Inveja, Engano, Côro primeiro de Virtudes, Côro segundo de Furias.

1738

A Clemencia de Tito, drama para musica, do abbade Metastasio, para se representar em Lisboa, no Theatro novo da Rua dos Condes, no anno de 1738; dedicado á nobreza de Portugal. Pela distribuição das partes se póde formar o elenco da Companhia: Felice Checcacci (Tito), Angela Paghetti (Vitelia), Gaetano Valetta (Sexto), Isabella Mugnansi (Servilia), Francesco Grisi (Annio), Giacomo Ferrari (Publio). — «A pintura das scenas é invenção e desenho do senhor Roberto Clerici, architecto.» Eis a descripção das scenas: «Acto I. Sala de Vitelia. — Atrio do Templo de Jupiter Stator...; detraz parte da Praça de Roma, magnificamente ornada de arcos, pyramides e tropheos; dos lados, vista ao longe da ponte Palatina e uma grande parte da Via-Sacra defronte, vista exterior do Capitolio, e magnifica escada por donde se sobe. Retiro delicioso no Palacio imperial. = Acto II. Porticos, Galeria ornada com Estatuas. = Acto III. Casa com porta, cadeira e bofete com recadō para escrever. Lugar magnifico, que sáe a um vastissimo Amphitheatro, de que se vê a parte interior por muitos arcos: os assentos d'este Amphitheatro estarão cheios de grande numero de povo, e se verão já no campo os cumplices da conjuração condemnados ás feras.»

1738

«*Emira,* drama para musica, para se representar em Lisboa nas Hortas do Conde, este anno de 1738. Dedicado á Nobreza de Portugal.» Diz-se sempre *theatro novo*. A Companhia é a mesma que viera para a Praça da Trindade. «A invenção e architectura das scenas é do Senhor Salvador Colonelli romano: «Acto I: Exercito de Dorimaspe abarracado á vista da cidade de Susa. — Sala com docel. — Praça grande de Susa com o Palacio real em perspectiva. = Acto II. Campanhas nas margens do rio Araxes. — Prisões. — Campanhas á vista da cidade de Susa. — Porta da mesma cidade com ponte levadiça. = Acto III. Tendas do exercito de Idreno, Camera do Palacio. — Parte exterior da cidade de Susa, com brecha aberta de uma parte.

1739

«*Merope,* drama para musica, para se representar em Lisboa no Theatro Novo da Rua dos Condes, no anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal.» A Companhia é a mesma; apparece pela primeira vez Anna Checcacci no papel de Argia, princeza da Etolia. «A pintura e architectura do Theatro é de Salvador Collonelli.» Mutação das scenas: «Acto I. Praça de Messenia com Throno. Ara grande no meio com a estatua de Hercules coroado de alamo. Templo fechado, em distancia, que depois se abre. Gabinete com porta particular. = Acto II. Montuosa, com Roca no alto: gruta no meio e bosque em baixo. — Camera

real. — Sala com throno e cadeiras. = Acto III. Parte do jardim real, que corresponde ao campo. Arvore grande cercada de agua por uma parte. — Sala real com grande cortina, que depois se levanta e deixa patente.»

1739

Velogeso, drama para musica, para se representar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Condes em 1739. Dedicado á nobreza de Portugal. Pessoas: Angela Paghetti (Berenice), Giuseppe Schiavoni (Velogeso), Antonio Santini (Lucio Vero), Giovana Franchi (Lucilla), Petronilla Trabó Basilii romana (Aniceto). Esta foi amante de Dom João v. Taresa Zanari di Bologna (Flavio.) Não declara o nome do scenographo, mas sem duvida foi Colonelli, porque ainda em 1740 occupava este cargo.

1739

La Spinalba, o vero il Vecchio Matto, dramma comico da representar-se in Musica nel Real Palazzo de Lisbona, per il Carnovale.

1739

Carlos Calvo, drama para musica, para se representar em Lisboa, no theatro novo da rua dos Condes, no anno de 1739. Dedicado á Nobreza de Portugal. Figura pela primeira vez Francisca Paghetti no papel de Edwiges; a companhia é ainda a mesma. «O inventor e architecto das scenas, o senhor Salvador Colo-

nelli.» «Acto I. Atrio no palacio de Judith.—Camera. — Sala regia com throno. = Acto II. Galeria.—Porta magnifica e mirante aberto.=Acto III. Jardim.—Gabinete bofete.—Amphitheatro.»

1740

Alexandro na India, drama para musica, para se representar em Lisboa, no Theatro novo da Rua dos Condes, no anno de 1740. Dedicado á Nobreza de Portugal; impresso na Officina Joaquiniana de Musica. A Companhia estava já muito augmentada ou reformada: Pio Fabri di Bologna (Alexandre), Gaetano Valetta (Poro), Francesca Poli (Cleofide), Agata Lamparelli (Erissena), Giuseppe Schiavoni (Gaudaste), Giovana Franchi (Timagene). «Architecto e inventor das scenas Salvador Collonelli.» Para que se compare com a riqueza d'esta mesma Opera representada no theatro do Tejo, aqui transcrevemos as suas mutações: «Campo da batalha com exercito derrotado a distancia.—Deliciosa, com vista do templo de Baccho.—A grande tenda de Alexandre junto ao rio.— Gabinetes reaes.—Campanha; com o rio Idaspe, e Ponte, que se quebra.»

1740

Madama Glanna, representada no Paço no Carnaval. (Cyrillo, *Mem.,* p. 190.)

1740

Catão em Ultica, drama para musica, para se re-

presentar em Lisboa no Theatro novo da Rua dos Condes, no anno de 1740. Dedicado á Nobreza de Portugal. «A musica é do senhor Rinaldo di Capua, napolitano. Architecto e inventor das scenas, Salvador Cornelli.» Representado pela mesma Companhia.

1741

Didone abandonada, drama para musica do senhor Pedro Metastasio, para se representar em Lisboa no Theatro da rua dos Condes, no anno de 1741. Dedicado á Nobreza de Portugal. Musica do Rinaldo di Capua; architecto e pintor das scenas Salvador Colonelli. Ainda a mesma Companhia.

Em 1743 acabou o privilegio exclusivo das representações dramaticas do Hospital de Todos os Santos; portanto Antonio Ferreira Carlos não pode acabar o decennio que gosava d'elle só poder representar Operas. É a contar d'este tempo, que se dá a monomania da edificação de theatros; o monarcha e as ordens religiosas obedeciam a esta influencia profana. Diz Cyrillo Volckmar Machado: «Os Padres do Oratorio tambem tinham um theatro, em que os seus Estudantes representavam pelo Carnaval, cujo architecto decorador era Ignacio de Oliveira, sendo os seus desenhos executados por Victorino Serra, José Bernardes e outros.» Entre os decoradores d'este theatro, tambem se conta o nome do celebre Lourenço da Cunha. D'elle diz Cyrillo: «Foi a Roma com uma pessoa da familia dos seus patronos, e alí avançou muito; quando voltou,

que seria pelos annos de 1744, como não era conhecido, foi pedir que fazer a Ignacio de Oliveira, que regia o Theatro dos Congregados do Espirito Santo, começou a pintar com acanhamento, mas pouco depois deixou vêr o grande homem que era.» (1) As representações carnavalescas eram do instituto da Congregação do Oratorio. Na Vida de S. Philippe Neri se lê: «Nel tempo poi del carnevale por levar loro l'occasione di andar al corso, ò alle commedie lascive, era solito far fare delle representatione.» (2)

A contar de 1753 se começou a edificação do Theatro Regio de Lisboa, a que tambem se chama Theatro de de Dom José e Opera do Tejo. Nas *Memorias dos Artistas Portuguezes*, de Cyrillo Volckmar Machado, encontramos dados importantes ácerca d'este Theatro: «João Carlos Bibiena, italiano, veiu tambem servir no theatro do senhor Dom José I, pelos annos de 1753. Com elle vieram o Marcos, mui habil nas figuras pintadas a tempera; e o Paulo famoso em batalhas e paizes. João Berardi, que já cá estava, tambem pintou uma gruta no theatro Regio, e ficou depois pintando as paizagens quando o Paulo se retirou. Em quanto se preparava o grandissimo theatro que fez João Carlos, arranjou elle um Theatrinho na Casa da India, aonde em 1753 se representou o *Heroe Chinez*. No theatro grande fez-se com uma magnificencia verdadeiramente

(1) *Collecção de Memorias*, p. 197.
(2) *Vita*, de Bacci Aretino, p. 130, ediç. 1666.

real, *Tito*, *Olympiade*, *Alexandre* e *Artaxerxes*. Os scenarios eram os mais soberbos, e os livretos que eram grandes, tinham as scenas estampadas abertas a agua forte por João Berardi. Este vasto edificio queimou-se no geral incendio de 55...» (1)

Desde 1746 achava-se em Portugal o celebre Servandoni, de uma imaginação fabulosa, o qual dirigiu os Theatros regios de Pariz, Londres, Vienna e Stutgard, introduzindo o gosto das mais extraordinarias decorações, e dos mais dispendiosos espectaculos. Diz Cyrillo: «em Lisboa fez uma festa para os Inglezes pela victoria do Duque de Cumberland em Culloden na Escossia, e muitos desenhos para el-rei.» E accrescenta: «Mas nos espectaculos excedeu Servandoni tudo quanto se tinha visto ou imaginado. No *Triumpho de um Conquistador*, fez apparecer em scena mais de 400 cavallos que fizeram suas evoluções com a maior velocidade.» (2) «Simão Caetano Nunes disse-nos que o tinha conhecido, e tinha visto em Lisboa alguns dos seus espectaculos e não acabava de os encarecer.» (3) Cyrillo ennumera outros artistas que trabalharam na Opera do Tejo; falando de Feliciano Narciso, diz: «No Theatro Regio dirigiu, subordinado a Bibiena, o partido dos pintores portuguezes que alí se occupavam.» (4) Em outro logar d'esta obra já fica descripto tão as-

(1) *Collecção de Mem.* p. 187.
(2) Ib., p. 187.
(3) Id., p. 188.
(4) Id., p. 195.

sombroso Theatro; durou apenas alguns mezes, sendo totalmente arrasado pelo terremoto de 1755. No fim da Opera *Antigone,* publicada por Francisco Luiz Ameno, ennumerando o catalogo das suas traducções, nomeia as seguintes Operas com curiosas advertencias:

ALEXANDRE NA INDIA, *a primeira que se representou no novo Theatro real em 1755.*

A CLEMENCIA DE TITO, *segunda que se representou no novo Theatro real em 1755.*

ANTIGONO EM THESSALONICA, *terceira que se representou no novo Theatro real em 1755.*» Foram estas as unicas peças representadas na Opera do Tejo; o terremoto destruindo-o matou a nossa vida artistica. Alí cantaram os melhores musicos do mundo, cuja tradição se perdeu; para lêr o modo como eram retribuidos, basta vêr estas linhas de Volckmar Machado: «Salario que o Senhor D. José I havia dado a Gassielli e a Caffarelli (36 mil cruzados cada anno).» (1)

No fim da traducção da *Clemencia de Tito,* vem o seguinte Soneto: «*A El-rei, nosso Senhor, representando-se esta Opera no seu Real Theatro no dia em que cumpria annos:*

Senhor, se Tito foi do céo cuidado,
E dos deoses, amor pela clemencia,
Pela virtude da benevolencia
Vós sois de Deos dos deoses mais amado.

(1) *Id.*, ib., p. 129.

Se a delicia dos homens proclamado
Em Roma Tito foi por excellencia,
Que diremos de um rei, que sem violencia,
Rege seus povos, e *enriquece o estado?*

Que diremos? Diremos com verdade
(Grande Rei, com que gloria hoje o repito?)
Que o vosso Throno é o throno da piedade;

Que mereceis reinar tempo infinito
Em doce paz, e sem contrariedade,
Por que sois mais clemente do que Tito.

De *Frei Francisco Xavier de Santa Thereza.*

Póde-se considerar este Soneto como dos primeiros versos que se distribuiram no theatro, cujo uso ainda subsiste.

A permanencia de Bibiena em Portugal exerceu uma poderosa influencia na scenographia. De Lourenço da Cunha, diz Cyrillo: «Quando Bibiena começava o Erario, para admirar os espectadores com os magnificos scenarios do Theatro Regio, usou elle ser competidor na Rua dos Condes, inda que em ponto pequeno, qual é o que exige um Theatrinho de bonecos; e diziam os bons pintores que viram as suas obras, que no seu tanto não cediam ás do seu rival.» (1) O Theatro do Bairro Alto e o da Casa da India estavam tambem occupados pelas Operas italianas; em 1754 se representou no Bairro Alto *Achilles em Sciro;* na Rua dos

(1) Id., p. 197.

Condes em 1755, *Zenobia em Armenia;* e no Real Theatro da Casa da India em 1753 *Demofoonte em Thracia,* e em 1754 *Artaserse,* Opera de Metastasio, posta em musica por David Perez, representada a 6 de Junho, nos annos de Dom José. Era architecto o celebre Gio. Carlo Sicinio Galli Bibiena, natural de Bolonha; inventor dos vestuarios o romano Antonio Bassi. A Companhia era composta de Tommaso Guarducci, Domenico Luciani, Antonio Raaff, Giovacchino Conti, detto *Gizziello,* (1) Giuseppe Gallieni e Gio Simone Cincci. O corpo de baile constava do inventor Andrea Alberti, detto *il Tedeschino,* Giuseppe Salomone, Pietro Michel, Ludovico Ronzio, Gasparo Pieri, Filippo Vicedomini, Andrea Marchi, detto *il Morino,* Gio. Baptista Graziolli, detto *Schizza,* Giuseppe Belluzzi, Vicenzo Magnani e Michele Ricciolini. Tanto esta Companhia como o corpo de baile figuraram no anno seguinte na abertura do Novo Theatro Regio, aonde resplandeceram as maiores constellações musicaes. A immensa riqueza com que Dom José adoptava a Opera italiana, abafou a arte nacional; até esta época fatal, só se conhecem duas operas compostas por Francisco Antonio de Almeida.

Á vinda para Portugal do Maestro napolitano David Perez, que aqui começou a exercer a sua influencia desde 1752 até 1778, deve-se attribuir o maior desenvolvimento da Opera n'este periodo. David Perez era

(1) Assim chamado do nome de seu mestre Domenico Gizzi.

Mestre da Capella Real, Mestre dos Infantes, da Princeza do Brazil, e Director e Compositor da Opera do Tejo. Os seus principaes discipulos foram Antonio da Silva, que escreveu Operas, Serenatas e Oratorios, e José Joaquim dos Santos.

Depois do terremoto de 1755, em que ficaram arrasados todos os Theatros de Lisboa, não se tornou a fazer representações dramaticas senão passados doze annos, sobre os serões de familia em que sómente se jogava o wisth, e se contavam as peripecias do cataclysmo. Os espectaculos musicaes nem sequer foram interrompidos.

CAPITULO III

Terceiro periodo: Os Theatros Regios (1755-1792)

As Operas de David Perez depois do terremoto. —Influencia d'este maestro na educação de Luiza Todi. — Os *Elogios dramaticos* depois do restabelecimento de Dom José. — Critica das Operas italianas, pelo Padre Francisco Bernardo de Lima. — A Opera *Il Trascurato*, de Pergolèse, representada no Porto em 1762. — Critica musical no seculo XVIII. — Ennumeração dos artistas que trabalharam nos Theatros regios de Salvaterra, Ajuda e Queluz. — Repertorio lyrico dos Theatros regios. — Beckford e a musica italiana em Lisboa. — Decadencia das artes decorativas. — O gosto dos machinismos ou tramoias. — Tentativa de Marcos Portugal para que se cantassem Operas comicas em portuguez. — As cantigas da Revolução franceza em Portugal.

Emquanto a nação portugueza gemia sob o pêso da immensa catastrophe do terremoto, a côrte continuava a distraír-se com os espectaculos musicaes; David Perez fez representar nos Theatros regios as Operas *Siroe* em 1756, *Solimano* em 1757, *Enea in Italia* em 1759, e *Giulio Cesare* em 1762. (1) Cabe tambem a este eminente artista a gloria de ter formado a educação musical da celebre Dona Luiza Todi, chamada pelos estrangeiros a cantora de todos os seculos, aquella que revelou a Garat a ideia de um canto puro, elegante e corrente, de uma vocalisação perfeita, de uma expressão natural, sem exageração e sem gritos. (2)

(1) *Os Musicos port.*, por J. de Vasconcellos, t. I, p.185.
(2) Fétis, *Biograph. Univers.*, t. III, p. 399; d'aprés Vasconcellos, op. cit., t. II, p. 219.

Este periodo tambem se ensoberbece com o nome de Marcos Portugal, discipulo de João de Sousa Carvalho, que succedera a David Perez. A actividade artistica reconcentra-se nos tres Theatros regios de Queluz, Salvaterra e Ajuda; é a contar de 1764 que o repertorio lyrico se engrandece á custa da decadencia da comedia nacional.

Os *Elogios dramaticos,* creação insipida do despotismo, vieram tambem embaraçar o desenvolvimento da comedia popular. Para celebrar a salvação de Dom José do attentado de 3 de Setembro de 1758, representou-se na Ilha da Madeira um *Prologo de Artaxerxes,* do insigne Pedro Metastasio «representado na Ilha da Madeira em 17, e repetido em 21 de Novembro de 1759, em obsequio da estimadissima melhoria que... Dom José I, alcançou,» etc. N'este folheto se encontra uma curiosa advertencia ao leitor, que transcrevemos como uma excellente pagina historica: «Entre as festas, que alguns dos particulares leaes vassallos de Sua Magestade fidelissima expontaneamente crearam n'esta Ilha da Madeira, por occasião das melhorias que alcançou, depois de vulnerado na infelicissima noite, em que a mais barbara e a mais sacrilega conjuração intentou sobre a preciosa vida do nosso clementissimo monarcha o senhor Dom José I; não deixou de ser distincta (não sei se por ser a ultima) a exhibição de *Artaxerxe* de Metastasio, traduzido do italiano no idioma portuguez, que se representou em 17 e se repetiu em 21 de Novembro de 1759 com a decencia, que permittiu

*

o estado da terra; não só na elegancia da delineação e pintura do theatro, e suas mutações, como no gosto e propriedade dos vestidos dos actores, todos ricamente trajados á persiana; è no primor com que cada um d'elles executou o seu papel em tudo naturalissimamente proporcionado ao caracter da figura que representavam.

«Deu geralmente gosto este festivo espectaculo; porque é condição privativa das cousas realmente boas, attraírem o agrado de todos: e Metastasio está de posse dos applausos de todos os espectadores das suas obras, hoje admiradas em todas as nações e o serão em todos os tempos. Serviu de *Prologo* a esta peça um Drama, que pela concorrencia de varias machinas, engenhosa e admiravelmente movidas, e perfeita e artificiosamente obradas; e de agradaveis bém imitadas vistas de terra, mar e céo, não deixou de ter muitos admiradores; por se executar com successo, tanto na bem ordenada consecutiva apparencia das machinas, como na elegancia com que os actores recitaram os seus papeis,» etc. Ao passo que o gosto dos machinismos scenicos e tramoias pervertia o gosto do publico, apparece no Porto a primeira manifestação da critica musical.

Na *Gazeta Litteraria*, começada a publicar no Porto em 1761 pelo Conego Francisco Bernardo de Lima, dando conta de uma obra ingleza intitulada *Ensayo sobre o estado presente do Theatro em França, Inglaterra e Italia*, transcreve a seguinte passagem

que depois commenta: «Tem-se frequentemente dito contra as Operas italianas, que são obras muito mediocres, compostas meramente por amor da musica, sem genio ou exactidão. Não se póde negar que ha muitas, que não são obras acabadas; mas estas ainda assim não são despreziveis, como as representam os antagonistas da Opera italiana. Nas arias ha pensamentos bonitos, que se se podessem traduzir exactamente na nossa lingua, encontrariam sem duvida muitos admiradores, ainda entre aquelles que estão tão fortemente preoccupados contra as Operas.—As Obras dramaticas de Metastasio, que são compostas quasi á maneira dos antigos poetas tragicos, e com mais exacta observancia das unidades, não se póde negar que são Poemas de um merecimento pouco inferior ao das producções de Sophocles, Eschylo e Euripedes. Apostolo Zeno, que tem composto no mesmo gosto, é na opinião de muitos o que compete com Metastasio.—Emfim a Opera italiana, quando une ao mesmo tempo as bellezas da Poesia, a graça da magnificencia dos vestidos, a pompa das decorações e os encantos da Musica, é certamente o mais exquisito de todos os divertimentos dramaticos.» O Padre Lima, que era protegido na publicação da *Gazeta* por Dom João de Almada e Mello, Governador da cidade do Porto, e que alí introduzíra a Opera italiana, accrescenta: «Deixaremos este extracto sem outro commentario mais, que o de observar simplesmente que... o auctor segura ao publico que as suas opiniões não são effeito de amisade ou da

má vontade, mas sim dictames de uma critica imparcial... (1) Para que se veja qual o estado da critica litteraria e musical, transcrevemos alguns trechos do citado Francisco Bernardo de Lima ácerca de uma Opera de Pergolèse, representada no Porto em 1762: «*O Descuidado*, opera comica para se representar no Theatro publico da cidade do Porto. Dedicada á Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Anna Joaquina de Lencastre. Porto; na Officina do Capitão Manoel Pedroso. 1762.» Escreve o antigo redactor da *Gazeta Litteraria*: «Todas as bellas-artes dependem da vista e do ouvido. E he sem duvida que nas Operas italianas ou estas sejam heroicas, ou comicas, se acha o que mais lisongeia estes dois sentidos, e o que ao mesmo tempo diverte o entendimento, quando a composição ou a ficção é boa ou bem ideada. Não são as Operas senão ficções representadas em musica vocal e instrumental: as heroicas se chegam ás Tragedias, como as de Apostolo Zeno e Metastasio; e as Comicas são verdadeiras comedias cantadas para fazer maior impressão nos ouvintes, as quaes tendo por fim ridicularisar algum vicio geral, e civilisar os habitantes de uma grande cidade, se acham estabelecidas para este fim nas cidades mais populosas da Europa, concorrendo os Monarchas ou os Senados com algum contingente extraordinario para poder supprir as despezas que necessariamente se devem fazer não só com os Actores, mas

(1) *Gazeta Litteraria*, vol. I, p. 33. — 1761.

com as decorações dos Theatros, que é o que agrada á vista, e por isso uma das partes essenciaes da Opera; e tambem com as danças dos intermedios para excitar a attenção dos expectadores, que sem isto com rasão se infastiariam no segundo acto, por não poderem tolerar no espaço de quatro horas a continuação da musica vocal, mas differente dos Recitados e Arias.» Depois de falar da pobreza do Theatro do Porto, por falta de subsidio do Senado, conclue: «Todos sabem que Genova é uma republica que só subsiste pelo seu negocio de economia, julga necessaria a conservação de dois theatros excellentes nas duas extremidades da cidade. Parma com a metade do povo do Porto, e muito menos commercio, tem theatros que poderiam decorar as mais formosas capitaes da Europa. Em uma palavra, em todas as cidades de alguma consideração, em que se sabe o que convém ao estado, se promove tudo o que diz respeito a este exquisito divertimento, por conhecer que a despeza de uma pequena somma, que circula no mesmo paiz, produz os melhores effeitos que se podem imaginar para o bem da sociedade.»

Na Opera *Il Trascurato*, a celebre cantora Giuntini fazia a parte de Lisaura; eis como o Padre Lima critica o seu canto: «Tem-se admirado commumente aquelle contínuo combate que algumas vezes havia entre esta e a orchestra; e suppômos que o fim d'isto não era outro senão vêr quem perderia primeiro o alento. Sabemos que este uso é quasi geral em todas as Operas da Europa; mas nem por isso se segue que seja cousa

optima porque admira mais do que enternece. O maior bem que d'aqui pode resultar, será um infeliz triumpho como o da cantarina Salvaia, que com esta competencia fez arrebentar o mais perfeito trompa siciliano do rei da Sardenha; o que deu uma grande honra áquella mulher. Se isto póde executar a primeira actriz do theatro do Porto, não será melhor que mostre claramente a melodia da sua voz, do que querer requintar a belleza das Arias v. g. de Pergolèse com variações infinitas? e do que só usar da arte de economisar o alento unicamente para executar depois passagens difficeis que pouco ou nada movem. A isto chamamos musica artificial que não consiste mais do que em uma combinação de sons difficeis, que podem agradar ao ouvido, mas nunca penetrar até ao intimo da alma. Muito melhor seria empregar a melodia do canto para animar as imagens da poesia e embellecer as modulações da voz pelos agrados da harmonia, que é o que chamamos *musica expressiva.*» Lima define depois o Bufam da Companhia, que considera um dos primeiros da Europa, pelo talento de se fazer entender; Lima é um dos mais atilados espiritos que viram ligada ao Cesarismo a sorte da Opera: «é certo que algumas impropriedades que só podem achar nas Operas italianas do Porto são communs ás Operas de todas as nações, porque não se representam ordinariamente como devem ser: em logar de se seguirem as regras ditadas pela boa razão, só se observa uma musica artificial variada com danças tambem artificiaes, não devendo ser esta senão a

representação do gesto exagerado assim como a musica é a expressão mais forte da declamação: mas como os Principes e grandes estão occupados de negocios serios, preferem para descançar das suas fadigas este genero de espectaculos, que não pede muita attenção, sem que por isso deixem de ser estes espectaculos os mais divertidos do mundo.»

N'esta critica, o Padre Lima tambem destróe as objecções que se levantavam contra a verosimilhança das Operas, onde contra a natureza se cantava em verso. Resumimos os seus raciocinios: «Quando conversamos, diz o Abbade Orsei *(Reflessioni sopra i Drami per Musica)*, empregamos para dar força ao que dizemos, diversas inflexões de voz: isto que nos succede na vida ordinaria tem mais logar nos theatros, onde a exageração pede que esta expressão seja mais forte, e por isso se usa com felicidade do verso. Mas como esta exageração deve mostrar-se mais nos poemas lyricos, vem por fim a ser a mesma exageração necessariamente musica: e na verdade, assim como na harmonia do discurso o verso é a exageração da prosa, é tambem a musica a exageração do verso.» Accrescenta em seguida, caracterisando as escholas: «Comtudo, não podemos approvar todas as Cantatas, Sonatas e Symphonias dos dramas italianos em musica, as quaes podemos chamar ridicularias sonoras. Para isto é necessario bom gosto, rasão e philosophia. Devem as Symphonias imitar naturalmente alguma cousa que já ouvimos, como v. g., uma tempestade, uma batalha etc.,

ou dar a entender naturalmente o que não ouvimos, como o silencio, v. g. de *Armida*, o ruido que se suppõe fazer uma sombra saíndo do tumulo, etc., onde deve haver uma verdade de conveniencia.» — «N'isto estão os Francezes muito superiores aos Italianos depois do famoso Lulli. A sinfonia de Mr. des Touches, que precede o oraculo das arvores de Dodone, em que o estrondo das folhas d'estas arvores são imitadas pelo canto, pela harmonia, e pelo rithmo musico, dispõe o auditorio a achar verosimilhança, fazendo crivel que um som como aquelle devia proceder e preparar os sons articulados do oraculo. As sinfonias do Silencio de *Armida*, e os sons da guerra do *Theseu* por Lulli, a sinfonia que imita uma tempestade na opera *Alcyone*, de Marais, etc., fizeram criveis todos os affectos da musica antiga, em que se imitava o natural e não se fazia caso do que é só difficil.» Em seguida o padre Lima torna a fazer sentir a triste influencia do Cesarismo sobre a Opera: «A expressão do pensamento, do sentimento, das paixões, etc., deve ser, como diz o famoso Rameau, no seu *Codigo de Musica pratica*, o verdadeiro fim da Musica: *cuidamos só até agora em divertirmo-nos com esta arte, contentando-se o ouvido com algumas flores diversamente dispersas, e com variedade de movimentos e acção da pessoa que canta, a qual faz algumas vezes um sentimento que de nenhuma sorte se exprime pela musica.*» (1)

(1) *Gazeta Litteraria*, t. II, p. 96 a 110.

As Operas citadas pelo padre Lima, *Armida*, e *Theseu* de Lulli, *Alcyone* de Marais, com certeza precederam a representação do *Trascurato* de Pergolèse, pela Companhia da Giuntini.

Em Lisboa, as Companhias que cantavam nos Theatros regios eram formadas dos cantores da Capella real; Dom José mandou vir de Italia um librettista, chamado Gaetano Martinelli, de quem fala com respeito Manoel de Figueiredo. Nas *Memorias* de Cyrillo Volkmar Machado, existem curiosos dados ácerca da construcção dos Theatros regios. Falando de Bibiena, diz: «Deu o desenho para o Theatro da Ajuda, e antes de vir (1753), tinha mandado o de Salvaterra. Morreu pelos annos de 1760, e succedeu-lhe interinamente Ignacio de Oliveira.» (1) Em outro logar accrescenta: «Ignacio de Oliveira Bernardes, como Decorador, teve a direcção dos Theatros de Queluz e dos Theatros regios, depois de falta de Bibiena até á introducção de Jacomo Azzolini.» (2) D'este ultimo conta: «Veiu da Italia sua patria, convidado pelo Bibiena, para o ajudar a riscar o Theatro regio... Em 67 ou 68 foi chamado a Lisboa para dirigir os scenarios do Theatro regio da Ajuda, emprego em que proseguiu até aos annos de 1786 ou 87, tempo em que falleceu tendo quasi 70 annos.» (3) José Antonio Narciso tambem trabalhou nos Theatros regios: «Em quanto Ignacio de Oliveira foi

(1) *Mem.*, p. 188.
(2) Id. ib., p. 93.
(3) Id. ib., p. 190.

architecto decorador do Theatro regio, José Antonio Narciso dirigia a pintura dos scenarios que elle inventava, e ainda depois da vinda de Azzolini foi dirigir a Salvaterra a pintura da Burleta determinada pelo mesmo Ignacio. No tempo de Azzolini pintou um bosque em competencia com outro pintado por Jeronymo Gomes.—... sendo compadre de Manoel Caetano de Sousa, imaginava e desenhava a maior parte dos ornamentos e quadraturas que elle fez executar nas suas obras, o que era feito com grande magisterio, sim, mas no mau gosto alemão, que ainda por cá se usava.» (1) E de Manoel Caetano de Sousa: «Teve muito uso de riscar e pintar quadraturas no Theatro Regio, e nos outros, assim com em tecto.» (2) «Ignacio de Oliveira foi sempre architecto dos Theatros *que pelas festas se armavam e desarmavam em Queluz,* e dos scenarios que alí se executavam, cuja pintura costumava incumbir ao nosso Narciso.» Eis a memoria de outro artista: «José Caetano Syriaco, pintou no seu principio ornatos, paizagens e quadraturas nos Theatros regios, tempos em que Pedro Alexandrino pintava alí as figuras; e como alcançou a moda dos pannos pintados para adorno das casas, fez grande numero d'elles com boa acceitação, pintando tambem nos theatros da côrte figuras e paizes.» (3) Os nomes dos cantores d'estes theatros são tambem conhecidos, porque se encontram

(1) Id. ib., p. 220.
(2) Id. ib., p. 223.
(3) Id. ib., p. 115.

no elenco que acompanha geralmente os librettos. Resta-nos enumerar algumas Operas não conhecidas que n'elles foram cantadas: (1)

No Theatro de Salvaterra

1765 — *Demetrio,* de David Perez; letra de Metastasio. Cantada por Gio Baptista Vasques, Giuseppe Jozzi, Lorenzo Ziagetti, Lorenzo Maruzzi, Giuseppe Orti, e Francesco Cavalli.
1766 — *La Cascina,* musica de Giuseppe Scolari, letra de Polisseno Fegejo.
1767 — *Notte critica,* no carnaval. Musica de Nicolo Piccini; letra de Polisseno Fegejo.
» — *Enea nel Lazio,* musica de Jomelli.
1768 — *Le Vicende amorose,* no carnaval. Musica de Ferdinando Bertoni.
» — *Pelope,* musica de Jomelli.
1769 — *Il Velogeso,* musica de Jomelli.
» — *La Finta Astrologia,* no carnaval. Musica de Piccini.
1770 — *Il Ré Pastore,* drama de Metastasio; musica de Jomelli.
1771 — *Semiramide,* no carnaval. Letra de Metastasio; musica de Jomelli ao serviço de S. M.
» — *Il Cacciatore deluso,* drama de Gaetano Martinelli, poeta ao serviço de S. M. F.; musica de Jomelli.

(1) Completa o Cap. I, do liv. V, p. 30 a 41.

1773 — *La Lavandarine,* farceta de Francesco Mari, musica de Francesco Zannetti.
» — *La Fiera di Sinigaglia,* drama de Polisseno Fegejo, arcade; musica de Domenico Fischietti, maestro napolitano.
» — *La Pastorella illustre,* libretto extraído da *Pastora dos Alpes,* de Marmontel. Arranjo poetico de Tagliazzucci, musica de Jomelli.
1774 — *L'Inimico delle Donne,* drama de Giovani Bertati; Musica de Baldassar Gallupi, mestre da Capella Ducal de S. Marcos de Veneza.
1775 — *L'Inconstante,* musica de Piccini.
» — *I Filosifi Imaginari,* musica de Gènaro Astarita.
» — *Il Testore inganato,* musica de Luigi Mareschalchi.
1784 — *Del Finto il vero,* letra de Saverio Zini; musica de Paesiello.
1785 — *La vera Constanza,* no carnaval; musica de Jeronymo Francisco de Lima.
» — *L'amor constante,* no carnaval. Musica de Cimarosa.
1791 — *La Bella Pescatrice,* musica de Pietro Guglielmi.

No Theatro de Queluz

1768 — *Il sogno di Scipione,* letra de Metastasio; musica de Luciano Xavier.

1772 — *Issea,* serenata pastoral, de Caetano Pugnani.
1779 — *Perseo,* serenata de João de Sousa Carvalho, letra de Martinelli.
1781 — *Il Natal d'Apollo,* em 25 de Julho. Letra de Saverio Mattei; musica de Pasquale Cefaro, mestre da Capella da rainha de Napoles.
1782 — *Bireno ed Olimpia,* em 21 de Agosto, no natalicio de D. José, Principe do Brazil. Musica de Antonio Leal Moreira; letra de Martinelli.

No Theatro da Ajuda

1766 — *L'Amore in Musica,* musica de Antonio Beroni.
» — *Le Vicende delle sorte,* musica de Piccini.
» — *L'incognita perseguita,* nos annos de D. Marianna Vittoria. Musica de Nicolo Piccini.
1767 — *Il ratto della Sposa,* a 6 de Junho, nos annos de Dom José. Musica de Guglielmi.
» — *L'Isola della Fortuna,* poesia de Giovani Barti; musica de Andrea Luchezi Veneti.
1769 — *Faetonte,* no natal de Dom José. Drama de Mattia Verazzi, musica de Jomelli.
1770 — *La Schiava liberata,* nos annos de D. Marianna Vittoria. Letra de Martinelli; musica de Jomelli.
1771 — *La Nitteti,* no anniversario de D. José. Letra de Metastasio; musica de Jomelli.

1772 — *Ezio*, no natalicio de D. Marianna Vittoria. Letra de Metastasio; musica de Jomelli.

1774 — *Il Trionfo di Clelia*, letra de Metastasio; musica de Jomelli.

1775 — *Li Napotelani in America*, drama de Francesco Cerbone; musica de Nicolo Piccini.

N'este tempo a musica italiana produzia uma fascinação geral; por toda a parte se cantava; Jomelli e David Perez eram uns deoses.

Na Carta IX, de lord Beckford, datada de 29 de Junho de 1787, se fala da musica italiana no convento das Salesias: «Desnecessario é referir-vos que passamos meia hora deliciosa, falando de musica, flôres e devoção com as meninas; quasi nos ia esquecendo a promessa de ouvir cantar a Scarlatti, cujo pae, de origem italiana, antigo capitão de cavalleria, reside não muito longe do convento da Visitação;» etc.

«A dona da casa, senhora ainda moça, encantou-me á primeira vista pelas suas maneiras engraçadas e modestas; porém quando cantou algumas arias de composição do famoso Perez, não só me deleitou, fez-me pasmar: a sua voz modula-se com uma negligencia desaffectada nos tons mais patheticos. Posto que tenha adoptado o estylo magistral e scientifico de Ferraruti, um dos primeiros cantores da rainha, dá uma simplicidade de expressão aos trechos mais difficeis, semelhando as effusões d'alma de uma heroina de novella trinando solitaria no recondito das florestas. — Sentei-

me n'um canto obscuro sem dar fé nem do que se passava no aposento, nem das extravagantes physionomias dos que entravam ou saíam; as vistas attentas, o cochichar e mexericos da assembleia eram para mim cousas perdidas; não fui senhor de proferir uma syllaba, e bastante me affligiu que uma despotica tia velha insistisse em que não se cantasse mais, e propozesse uma partida de dança. Do intimo da alma desejei que toda a parentella e seus amigos fossem na occasião petrificados por algum obsequioso nigromante, e nada mais quereria, ainda em risco de me levar o diabo, do que ouvir sem interrupção a cantora sereia até alvorecer o dia.» Os particulares tambem tinham theatros para cantarem em familia; do Theatro do Conde de Marialva, na quinta de Marvilla, dizia Beckford: «Ha aqui um pequeno Theatro para Operas.» (1) Este mesmo gosto do seculo XVIII se prolongou até meado do nosso seculo no Theatro das Larangeiras, do Conde de Farrobo.

A contar do meado do seculo XVIII, a scenographia portugueza começou a decaír; muitas das vistas dos Theatros regios vieram servir no Bairro Alto e na Rua dos Condes. Diz Volckmar Machado: «Pelo meado do ultimo seculo, os Galliari e os Gonzagas introduziram um estylo mui prompto, mas pouco asseiado e muito imperfeito, para ser usado nos Theatros das Feiras, aonde se entra por poucos *baiocos*. Infelizmente este

(1) Carta XI.

mau estylo foi aqui introduzido no fim do seculo, e desde então tem este genero de architectura declinado tanto, que o podemos considerar como quasi perdido.» (1) O gosto das Operas invadiu tambem os Theatros do Bairro Alto, Salitre e Rua dos Condes; n'estas circumstancias se revelou o genio de Dona Luiza Todi; em uma peça representada no Bairro Alto em 1770, intitulada *Il Viaggiatore ridicolo,* de Goldoni, posta em musica por Scolari, entre os nomes dos cantores Giuseppe Trebbi, Nicodemo Calcina, Pedro Antonio, Angiola Brusa e Maria Giovacchina, vem citada tambem a celebre Cecilia Rosa de Aguiar, e Luiza Todi.

Da vida artistica dos outros theatros da côrte e da direcção que tomavam os espectaculos, são de alta importancia as palavras de Cyrillo Volckmar Machado:

«Pelos annos de 1787, tempo em que Manoel da Costa contentava tanto o publico com as lindas tramoias que fazia para os *Elogios* na Rua dos Condes, o Gaspar não era feliz com as suas no Salitre, por cujo motivo Paulino José da Silva encarregado da Empreza, mandou vir Theodoro Bianchi famoso machinista italiano por intervenção de Marafe, que era o mestre dos Bailes e muito seu amigo.

«Bianchi fez as tramoias para a *Artemisa,* para a *Rabicortena,* e para outras peças: era natural de Modena, e começou a estudar alì mesmo a perspectiva: depois elle e seu Mestre ajudaram a pintar os scena-

(1) Cyrillo, *Mem.*, p. 174.

rios que Antonio Galli Bibiena, irmão de João Carlos, ía alí fazer pelo tempo da feira. Os tres irmãos Galliari em Milão, e Gonzaga em Veneza, tinham introduzido o uso de pintar tudo no chão; estylo um pouco breve, mas muito imperfeito e enxovalhado. Antonio Galli, Mignola e Baila o seguiam; hoje infelizmente está de todo introduzido. Bianchi fez muitas tramoias nos Theatros de Hespanha; esteve 8 annos em Barcelona, alguns em Valença, 30 em Lisboa, aonde... morreu. (1)

«Em quanto elle esteve addido á Rua dos Condes (tendo mudado de Theatro), um certo Scopeta, marcineiro, fez algumas obras magicas no Salitre, que por fim lhe vieram a custar a vida, morrendo entalado em um alçapão. Domingos Scopeta, seu filho, pintor theatral de ornato e figura, foi disciplulo de Mazzoneschi e tambem de Philiberto.»

Manoel da Costa: «foi estudar a Arte na eschola de Simão Caetano Nunes, quando elle regia tambem o Theatro da Graça, aonde podemos dizer que se creou, e teve occasião de aprender o mecanismo das tramoias que alí fazia um bom Machinista hespanhol... Em 1783, por morte de seu mestre, succedeu-lhe na direcção da pintura do Salitre... Em 87 foi Emprezario na Rua dos Condes com Domingos de Almeida; largando depois a empreza ficou como Pintor e teve grandes al-

(1) Id., p. 228.
(2) Id., p. 229.

tercações com Sebastião da Cruz Sobral que protegia o Almeida e governava o Theatro, do que se seguiu pôr elle de parte os pintores portuguezes e mandar vir de Italia primeiramente o Mignola e depois o Baila. N'esta época começou em Lisboa a decadencia d'este ramo da Arte que se havia conservado com bastante perfeição, sendo os Theatros a grande eschola dos ornatos e perspectivas, e os altos preços da entrada davam bem para a despeza. Os novos vindos traziam a pasta bem fornecida de bons desenhos seus ou alheios, mas a execução era pessima, e tal como a faziam nos pobres Theatros da Italia aonde se entra por 40 ou 50 reis. Depois de Baila, que pintava bem as grutas, e fez uma boa casinha, veiu o cavalheiro Vicente Mazzoneschi, architecto civil e decorador, desenhava grandes pedaços de perspectiva, mas não sabia pintar; de sorte que a nossa eschola indo sempre de mal a peior veiu a precipitar-se de todo. Mazzoneschi fez o Theatro do Porto, e morreu em Lisboa de 60 annos de idade.» (1)

Marcos Portugal tentou introduzir nos Theatros lyricos o costume de cantar em portuguez. No drama jocoserio *Os Viajantes ditosos*, lê-se este aviso da Sociedade do Salitre: «Nós estamos persuadidos de que o publico se satisfaz do trabalho com que emprehendemos mostrar-lhe, que a nossa linguagem propria é susceptivel de toda aquella branda e suave harmonia com que á Musica compassada e gostosamente entranha as

(1) Id., p. 225.

expressões de que a Poesia serve nos Theatros para instruir e deleitar. O voto publico, sempre attendivel e respeitavel, nos deixou cheios de vaidade pelo muito que nos honrou quando pozemos em scena o Drama gracioso, que foi a nossa primeira e arriscada tentativa. — O nosso agradecimento, o nosso interesse, e podiamos dizer mais, que a gloria mesma da nação instava, que continuassemos este modo de divertir aquelles, que dando treguas ás fadigas diarias, querem utilmente entreter-se algumas horas da noite, principalmente aos que, amantes da sua nação, gostam de vêr algum progresso que ella faça em qualquer cousa. — É verdade que a Italia tem o direito de dar cantando um tom mais agradavel aos Theatros de todos as côrtes, não só porque a sua linguagem pura soffre cortar-se, estender-se e ageitar-se á medida das colxêas, fusas, etc., mas porque os seus antigos seminarios musicos abundaram sempre e primeiro que todos d'estas agradaveis composições. — Porém agora (1790) que vêmos entre nós felizmente estabelecido e patrocinado pelos nossos augustissimos soberanos um Seminario d'estes, de onde sáem aproveitados genios e talentos capazes de emparelhar com Jomelli, com Perez, com Paesielo, com Cimarosa, e com todos os bons italianos, porque os deixariamos em ocio perder a fama que elles podem ganhar aos seus portuguezes? E porque tendo de nosso para nos deleitarmos, iremos sempre mendigar um favor estrangeiro? E muito mais vendo com o exemplo, que a nossa mesma linguagem não resiste á arte do perito, que cuide

em a pôr nas regras da harmonia musical? Accresce a isto mais a rasão de attendermos a que na nossa linguagem se faz mais geral a instrucção e mais proporcionado o divertimento para os nossos patricios ouvintes. — Tudo isto nos faz trabalhar com gosto e com esperança de aproveitamento, expondo-nos por isso mesmo outra vez na presença do publico com o Drama intitulado *Os Viajantes ditosos,* posto em musica pelo nosso Mestre de Capella o Senhor Marcos Antonio, cujos talentos se tem assás acreditado.» N'este mesmo libretto se lê: «A Musica é do Senhor Marcos Antonio, Mestre actual do referido Theatro, e Organista e Compositor da Santa Igreja Patriarchal.» N'este tempo ainda se luctava contra a estupida lei de D. Maria I, em virtude da qual as mulheres não podiam pizar o palco; a Opera encontrou em Marcos Portugal um fecundo creador, que todas as côrtes da Europa ouviram com assombro de 1788 até 1819. O apparecimento d'este genio em Portugal foi um esforço superior á nossa natureza, que produziu aquelle phenomeno para se esgotar para sempre. Marcos Portugal, para Monsigny, Méhul e Lesueur, os compositores dos hymnos da Revolução, era tido na conta do homem que mais serviços havia prestado á musica.

Os theatros portuguezes e os genios dramaticos asphyxiavam-se por falta de liberdade; ao despotismo de Pombal, seguíra-se a repressão catholica de D. Maria I. Quem escrevia para o Theatro só podia inventar *Elogios dramaticos* e mais nada. No entanto um elemento

novo se introduzia para mobilisar a sociedade portugueza, e livral-a do cretinismo em que a lançaram os seus reis; as ideias da Revolução franceza propagavam-se, andavam no ar, como o perfume de uma aurora de novos tempos. O Intendente da Policia, Ignacio de Pina Manique, procurava abafar o sentimento da liberdade; em um Officio de 1791, com data de 17 de Dezembro, se lê: «Tendo noticia que em uma taberna que fica em uma travessa da rua direita dos Remulares, que sáe ao caes, se juntavam uns estrangeiros, cantando ao som da rabeca todas as noites, e que as *cantigas eram revolucionarias*, e que nos intervallos conversavam em voz alta em francez, approvando os procedimentos da Convenção, e terem por justa a morte de Luiz XVI, da rainha e da infanta, e applaudindo isto ao som da rabeca e das cantigas, e não faltavam noite na mesma taberna, e a executar o que refiro...» (1)

Este Officio de Manique era dirigido ao primeiro ministro, Marquez da Ponte de Lima; sem duvida as cantigas revolucionarias eram os hymnos de Méhul, *A la Raison, Chant des Victoires, Hymne sur la mort de Ferraud, Hymne des Vingt-deux, Le chant du retour,* e *Hymne pour la fête des epoux.* Lesueur tambem escreveu bastantes hymnos para as festas da Revolução; citaremos apenas o *Hymne pour l'inauguration d'un temple à la liberté,* cantado no anno segundo da Re-

(1) Publicado pela primeira vez por Innocencio, *Dicc. Bibl.*, t. VI, p. 164.

publica. Monsygny, Dalayrac, Gratry e Cherubini tambem compozeram bastantes hymnos para celebrar as commemorações dos fastos revolucionarios. Assim, pela musica, instrumento com que o Cesarismo se enervára, se inoculavam em Portugal as ideias da dignidade humana. Ao passo que os theatros se calavam, a musica penetrava nos cafés. A este proposito conta no citado Officio o Intendente Manique: «Confesso a V. Ex.ª, que lembrando-me do que acontecia em Paris e em toda a França, cinco annos antes do anno de 89, pelas tabernas e pelos cafés, pelas praças e pelas assembléas; a liberdade e indecencia com que se falava nos mysterios mais sagrados da religião catholica romana, e na sagrada pessoa do infeliz rei e da rainha; e lendo as Memorias do Delphim, pae d'este infeliz rei, do memorial que apresentou a seu pae Luiz xv, já no anno de 1755, que foi estampado em 1777, digo a V. Ex.ª que julgo ser necessario e indispensavel que haja de mandar tomar algumas medidas para que de uma vez se tire pela raiz este mal que está contaminando o todo e insensivelmente... e estes mesmos motivos me obrigam a repetir a V. Ex.ª que em Lisboa ainda, (me informam) se acha Brossonet, socio do Robespierre, e egualmente me dizem que este terrivel homem fica algumas vezes na Casa do Espirito Santo de Lisboa, com o Padre Theodoro de Almeida; e outras com o abbade Correia...» O mesmo Intendente accusa a *Gazeta de Lisboa* de republicana. Estava lançado o germen que produziu os homens de 1820.

Foi a musica a fórma da arte que mais vulgarisou o enthusiasmo da Revolução. O Theatro que até aqui imitava ora o gosto hespanhol ora o italiano ou francêz, em breve vae mostrar a realidade do sentimento novo da liberdade. Aqui realisa-se o proverbio oriental: A verdade é grande, ella triumphará.

Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo XVII

(Continuação)

1624—Dialogo dos montes: auto que se representou com a maior espectação na synagoga, por Rehuel Gessurun; ou Dialogo em verso portuguez sobre os sete montes sagrados da Casa de Jacob.
1638—Auto das Padeiras, chamado da Fome, anonymo.
1664—D. Maria Telles, tragedia por Francisco de Sá de Menezes.
1665—Pedir favor al contrario, por D. Miguel de Barros.
1665—El canto junto al encanto.
1665—El Español de Oran.
1667—O Entremez do Poeta, por Francisco Rodrigues Lobo.
1695—El Alcalde mas que tonto, por Manoel Coelho Rebello.
1695—Los trez imigos del Alma, idem.
1695—Almotace borracho, idem.
1695—Assalto de Villa Vieja, idem.
1695—Conselhos de um Letrado, idem.
1695—Do Negro mais bem mandado, idem.
1695—Del Ahorcado fingido, idem.
1695—El engaño del Alferes, idem.
1695—El Picaro hablador, idem.
1695—El Capitan mentecapto, idem.
1695—Dos Cegos enganados, idem.
1695—Dos Alcaldes, engano de una Negra, idem.
1695—De um Soldado e sua patrona, idem.
1695—Los Valientes mas flacos, idem.
1695—Dos Sargentos borrachos, idem.
1695—Dos caras siendo una, idem.
1695—Castigos de un Castellano, idem.
1695—La burla mas engraçada, idem.
1695—Reprehensiones de un Alcalde, idem.
1695—Las fingidas viudas, idem.
1695—Sapatero de Viejo y Alcalde de su lugar, idem.
1695—As Padeiras de Lisboa, idem.
1695—El enredo mas bizarro, idem.
1695—El defunto fingido, idem.
1695—As Regateiras de Lisboa, idem.
1699—Comedia famosa dos successos de Jahacob e Essan, composta por um celebre, etc., (é em redondilhas.)

Seculo XVIII

1709—Lôa do Silencio, por Nuno Nisceno Sutil.
1709—Entremez de Santintrudo, idem.
1709—O que perde o mez não perde o anno, idem.
1709—Da vossa farinha, que nanja da minha, idem.
1709—Das Regateiras, idem.
1709—Muita bulha e tudo nada, idem.
1709—Dos Pexes, idem.
1709—Das Fogueiras de Sam João, idem.
1709—Do Estudante ferrolhado, idem.
1709—De los Criados, idem.
1709—Del Soldado Auxiliar, idem.
1709—De Dom Quixote, idem.
1709—De Dom Faceyra, idem.
1712—Alfea y Aretusa, por Luiz Calisto da Costa e Faria.
1713—El Poder de la Harmonia, idem.
1716—Entremez del Nobio burlado.
1716—Entremez del Sacristan hechizero.
1716—Entremez del Embaxador e Mugiganga de Matachines.
1716—Entremez del Page y el Soldado.
1716—Entremez del Valiente flaco.
1716—Entremez del Estudiante critico.
1716—Mugiganga de las Beatas.
1716—Entremez de la Renegada de Vallecas.
1716—Entremez de Don Roque.
1716—Entremez de Don Estanislau.
1716—Entremez del Papagaio.
1716—Entremez dos Flamengos.
1716—Entremez de las Chirimias.
1721—Auto do Caseiro d'Alvalade, anonymo.
1722—Auto dos Escrivães do Pelourinho, anonymo.
1727-1740—As regateiras e Malsins, por Frei Lucas de Santa Catherina. Ms.
1727-1740—O exame das danças, idem, idem.
1727-1740—Dos Bichos, idem, idem.
1727-1740—Dos Officios, idem, idem.
1727-1740—Jardim de Apollo, idem, idem.
1727-1740—O carro de Phaetonte, idem, idem.
1727-1740—O Polyphemo, idem, idem.
1727-1740—Entremezadas para Sam Gonçalo, idem, idem.
1727-1740—O Entremez dos Malsins, idem, idem.

1733—Vida do grande D. Quixote de la Mancha; por Antonio José.
1734—Esopaida ou Vida de Esopo, idem.
1735—Os Encantos de Medea, idem.
1736—Amphytriões, ou Jupiter e Alcmena, idem.
1736—Labarynthо de Creta, idem.
1737—Guerras de Aleerim e Mangerona, idem.
1737—As Variedades de Proteo, idem.
1737—Lucio Papirio, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
1737—De bem para melhor, trad. do italiano, idem.
1737—Scandenberg, Opera trad. do italiano, idem.
1738—Precipicio de Phaetonte, por Antonio José.
1740—Apolonymo em Sidonia, imitação de *Alessandro in Sidonia*, de Apostolo Zeno.
1740—Thalia sacra, 1.ª Parte, contendo 4 dramas metrificados sobre varios mysterios, por Francisco de Sousa Almada.
1741—A Ninfa Siringa, por Alexandre Antonio de Lima.
—Novos encantos de Amor, idem.
—Adriano em Syria, trad. de Metastasio, idem.
—Filinto Perseguido, trad. de Metastasio, da *Siroe em Seleucia.*
—Os Encantos de Circe, por Alexandre de Lima.
1741—Semiramis em Babylonia, idem.
1741—Os Encantos de Merlim, idem.
1744—Victoria pela innocencia, p.
1745—Polinardo em Suecia, por Antonio Gomes da Silva Leão.
1746—Entre amorosos enredos o amante mais desvelado, por Antonio Gomes da Silva Leão.
1746—Novo e curioso Auto Sacramental da Jornada do Menino Deus para o Egypto e morte dos Innocentes.
1750—Da fé o throno Affonso exalta, na conquista de Lisboa. Comedia em verso octosyllabo, pelo Padre José Manoel Penalvo (pseudonymo: Jayme Marcellino Pontes).
1751—Merope, de Scipião Maffei, trad. do italiano, por Francisco José Freire.
? —Iphygenia em Tauris, d'Euripedes, trad. do grego, idem.
1752—Amor perdôa os aggravos, por Vicente da Silva.
1753—Drama tragico de S. João Nepomuceno.
1755—Tragicomedia sobre a prodigiosa vida de Santa Genoveva, ordenada pelo Bacharel Sylvestre Esteves da Fonseca.
1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Manoel Pereira da Costa.
1755—A Clemencia de Tito, idem.

1755—Demofoonte em Tracia, idem.
1755—Antigono em Thessalonica, idem.
1755—Achilles em Sciro, trad. de Metastasio, por Francisco Luiz Ameno.
? —Zenobia em Armenia, trad. de Metastasio, (Sob o pseudonymo de Fernando Lucas Alvim).
1756-1777—A Eschola da Mocidade, por Manoel de Figueiredo.
—Perigos da educação, idem.
—O Dramatico afinado, idem.
—Os Paes de Familias, idem.
—Apologia das damas, idem.
—Osmia ou a Lusitania, tragedia, idem.
—Fastos de amor e amisade, c., idem.
—Mappa da Serra-Morena, com itenerario e cruzes, por outra, o Jogo
—O Fatuinho, idem.
—A mulher que o não parece, idem.
—Poeta em annos de prosa, idem.
—Ignez, tragedia, idem.
—A Grifaria, idem.
—Alberto Virola, idem.
—Os Censores do Theatro, idem.
—O Ensaio comico, idem.
—As Irmãs, (D. Maria Telles) idem.
—A Velha garrida, trad. de Quinault, idem.
—A sciencia das damas e a pedantaria dos homens, trad. de Molière, por Manoel de Figueiredo.
—O Jogador, trad. de Regnard, idem.
—O Cid, de Corneille, idem.
—Cinna ou a Clemencia de Agusto, de Corneille, idem.
—Catão de Addisson, idem.
—L'Impostor Raweduto, trad. de Audalgo Tolerdermio, id.
—O Cioso, comedia do Doutor Antonio Ferreira, expurgada segundo o melindre dos ouvidos do nosso seculo, id.
—Ifigenia em Aulida, de Euripedes, idem.
—A mocidade de Socrates, idem.
—O Acredor, idem.
—Andromaca, idem.
—O Homem que o não quer ser, idem.
—Lucia ou a hespanhola, trad., idem.
—Fragmentos de uma comedia, idem.
—O Avaro dissipador, idem.
—O Indolente miseravel, idem.
—O Fidalgo de sua propria casa, idem.

1756-1777—Edypo, tragedia, trad. por Manoel de Figueiredo.
—Artaxerxes, idem.
—Viriato, idem.
—João Fernandes feito homem, idem.
—A Farçola, idem.
—O Passaro bisnau, idem.
—El engano escarmentado, idem.
17?.-1824—Cora e Alonso, ou a Virgem do Sol, drama pela Viscondessa de Balsemão, Ms.
1758—Cesar, trag. por Theotonio Gomes de Carvalho.
1759—Talhada está a ração para quem a ha de comer, por Manoel José de Paiva.
1760—Edipo, de Sophocles, trad. do grego, por Francisco José Freire.
1761—Pratica de tres Pastores a saber: Rodrigo, Loirenço e Sylvestre, aos quaes apparecendo-lhe um Anjo a noite do Natal, espantados chamam um ao outro.
1762—Athalia, de Racine, trad. de Francisco José Freire.
1762—Mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia, trad. de Metastasio.
1764—Astucias de amor e zelos, ou aborrecer amando, por J. da S. M. D., p.
1764—Amor não póde occultar-se.
1764—A Fortuna não é como se pinta, por Manoel J. de Paiva.
1764—Mais heroico segredo, ou Artaxerxes, trad. de Metastasio, v.
17? —Mais póde a criação que o sangue.
1764—Só o amor faz impossiveis, por Manoel José de Paiva.
1765—Ezio em Roma, v.
1765—Mulher prudente, e o jogador confundido, v.
1765—O Oedipo, de Sophocles, trad. de Francisco de Pina e Mello.
1766—Mais heroica virtude, ou a virtuosa Pamella, trad. do italiano, v.
1768—Confusão de um retrato, por D. L. R., v.
1768—Cavalheiro e a Dama, v.
1768—Tartuffo ou o Hypocrita, de Molière, traduzida pelo Capitão Manoel de Sousa.
1768—Antigono em Thessalonica, de Metastasio, trad. de Marcellino da Fonseca Mine's Noot (Filinto Elysio.)
1768—O Cinto magico, de João Baptista Rousseau, idem.
1768—Mulher sabia e prudente, por Frei José de Santa Rita.
1769—Edipo de Seneca, trad. por Francisco José Freire.
1769—Medea, de Euripedes, trad. do grego, idem.

1769—Medea de Seneca, trad. do grego por F. José Freire.
? —Hecuba, de Euripedes, trad. do grego, idem.
—Phenicios, de Euripedes, trad. do grego, idem.
—Hercules furioso, de Seneca, idem.
—Iphygenia em Aulide, trad. do grego, idem.
1769—O Peão fidalgo, de Molière, trad. do Capitão Manoel de Sousa.
1770—Entremez da Assembléa do Isque, por Leonardo José Pimenta e Antas.
? —O velho impertinente e allucinado, idem.
1770—A ambição dos Tartufos invadida, entremez por Leonardo José Pimenta e Antas.
? —O Peralta mal criado, idem.
1771—A Serva amorosa, trad. de Goldoni.
1771-1826—Montezuma: rei do Mexico, trag. em verso por Maximiano Pedro de Araujo Ribeiro.
1771-1826—Constantino o grande, ou a ambição castigada por si mesma, idem, em verso.
1771-1826—Radamisto, trad. de Crebillon, idem.
? —Megara, tragedia, de Miguel Tiberio Piedegache Brandão Ivo, e Domingos dos Reis Quita.
1771—Phantasticas basophias, lograções e calotes de D. Harpia.
1771—As desordens dos Peraltas, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1772—Inez de Castro, trad. de Guevara, por Nicolau Luiz.
? —A mais heroica lealdade, ou o valoroso Annibal, trad. do italiano.
? —D. Maria Telles, por Luiz José Corrêa de França Amaral.
1773—Amante jardineiro, trad. de Dancourt, idem.
? —Amante militar.
1773—A familia do Antiquario, v.
1773—A valorosa Judith, trad. por José de Mesquita Falcão.
1773—Viuva sagaz e astuta, ou as quatro nações, trad. de Goldoni.
? —Zenobia no Oriente, v.
1773—O Saloio Cidadão.
1774—Curiosidades das mulheres, p.
1774—O grande governador da Ilha dos Lagartos.
1774—Loucuras da moda, por José Soares de Avellar.
1775—Pae de Familias, p.
1775—Themistocles, trad. de Metastasio.
1775—O monumento immortal, drama allegorico, por Theotonio Gomes de Carvalho.
1776—Amar á moda, trad. da comedia *El amor al uso,* de D. Antonio de Solis.

1777—Beverley, tragicomedia, p.
1778—Aventureiro honrado, trad. de Goldoni.
1778—Dous prodigios de Roma, v., trad. de Mattos Fragoso.
1778—Lôa para se representar na noite dos Reys.
1778—A Leoneza, ou as damas zelosas de seu falso pundonor, trad. de Goldoni, p.
17? —Lyncêo e Hypermenestra.
17? —A Locandeira.
? —Maior briga de amor.
1778—A mulher amorosa, trad. de Goldoni.
17? —Mulher reformada e o marido satisfeito.
1778—Mithridates, trad. de Racine, por Filinto Elysio.
1778—Medeia, de Longepierre, idem.
—Andromaca, idem.
1778—O Medico e Boticario.
1779—Olinta, v.
1780—Amos fingidos criados, v.
1780—Amar não é para nescios.
1780—Esposa Persiana, trad. de Goldoni.
17? —Estalajadeiro de Milão, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1780—Memoria dos Trabalhos de Job, por Manoel José de Paiva.
1780—Memorias de Peralvilho, por José Angelo de Moraes.
? —Mentiroso por teima, trad. de Goldoni, p.
1781—A Paixão de Christo, oratoria traduzida de Metastásio.
1781—Criado de dois amos, trad. do italiano.
1781—Eschola de casados, p.
1781—Capitão Belisario, v., versão de Nicolau Luiz.
17? —Orphão da China.
1781—Astarto, trag. por Domingos dos Reis Quita.
1781—Hermione, idem.
1781—Castro, idem.
1781—Os Seythas, trad. de Voltaire, por Albino de Sousa Coelho de Almeida.
1782—Eschola moderna.
1782—A desgraça de Basophia, por José Daniel Rodrigues da Costa.
1782—Cordova Restaurada, ou o amor da Patria, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Escravo em grilhões de ouro, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Conde Nestor, ou a Condessa Carlota.
1782—D. João de Alvarado, o criado de si mesmo, attribuida a Nicolau Luiz.
1782—Dido desamparada, ou destruição de Carthago, p.

1783—Affectos de odio e amor, anonyma.
1783—Alarico em Roma, de Nicolau Luiz.
? —Alcaide de si mesmo, anonyma.
? —Alexandre na India, trad. de Metastasio, idem.
1783—Bons amigos, p.
17? —Bruto de Babylonia, trad. do hesp. de Mattos Fragoso.
1783—Ilha desabitada, attribuida a Nicolau Luiz.
1783—Loucuras da moda, por Luiz Alvares e Azevedo, p.
1783—Latino em Scythia, v.
1783—Mais vale amor do que um reino, ou Demophoonte em Thracia, trad. de Metastasio, v.
1783—Os Maridos Peraltas e as mulheres sagazes, escripta por Nicolau Luiz, em prosa.
1783—Entrudo desabusado em Lisboa, p.
1783—Gloria Lusitana, ou a restauração de Cambre, v.
17? —Gloria de Portugal nas acções de D. Nuno Alvares Pereira, v.
178?—Guardado é o que Deus guarda, por Manoel José de Paiva.
1783—Restauração de Granada, v. por Nicolau Luiz.
1783—Successos do filho prodigo, p.
? —Tagio reconhecido na edificação de Lisboa, drama portuguez, emendado por M. J. C. e Al., v.
1783—Tragicos effeitos da impaciencia, ou Tamorlão na Persia, v.
? —Ulysses na Lusitania, por Nuno José Columbina.
1783—Heraclio reconhecido, v.
1783—Morte de Cesar, ou do mundo a maior crueldade, attribuida a Theotonio Gomes de Carvalho.
1783—Zaira, trad. de Voltaire, por Pedro Antonio.
—Idem, por Manoel Ferreira de Seabra.
1783—O Hymeneu, drama de Mathias José Dias Azedo, e Anacleto da Silva Moraes; musica de Jeronymo Francisco de Lima.
1783—O Outeiro ou os Poetas fingidos, por Pedro Antonio.
1783—A noiva de luto, trad. de Congrève, por José Antonio Cardoso de Castro.
1783—Chocalho dos annos de D. Lesma, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1784—Acto figurado da Degolação dos Innocentes, composto por A. D. S. R.
1784—D. Affonso de Albuquerque em Gôa, anonymo.
1784—Amor e obrigação, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.
1784—Aspasia na Syria, attribuida por Costa e Silva a Nicolau Luiz.

1784—A Constancia tudo vence, ou Pharamundo na Bohemia, v.
1784—Cavalheiro da virtude e a mulher extravagante, p.
17? —O Chale, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
17? —Com amor não ha zombar.
1784—As lagrimas da belleza são as armas que mais vencem, v.
1784—Lavrador honrado, v.
17? —Leonide, por D. Gastão Fausto da Camara Coutinho.
1784—Mayor ventura de amor, p.
1784—Namorados zelosos, trad. de Goldoni.
17? —Narciso namorado de si mesmo.
1784—No amor tudo é enredo, ou as irmãs rivaes, p.
1784—Só o piedoso é meu filho, imitada de João de Mattos Fragoso.
—Stocles na Albania, ou Leoncia reconhecida, v.
1784—Eurene perseguida e triumphante, v.
1784—O Caçador, entremez, por Pedro Antonio.
—Sophonisba, por Garção, inedita.
—Regulo, idem.
1784—O Entremez da Floreira.
1784—Os velhos amantes.
1784—Os casadinhos da moda, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Auto e Colloquio do nascimento do Menino Jesus, por Francisco Lopes.
1785—Amor, traição e ventura, por Ild. C. T. D. F., v.
17? —Amor, zelos e valor.
1785—Convidado de Pedra, ou D. João Tenorio, o dissoluto, p.
17? —Criada agradecida, e a madrasta endiabrada, trad. de Goldoni.
1785—Laura reconhecida, trad. de Metastasio, v.
1785—Honestos desdens de amor, trad. de D. Agostin Moreto, por Pedro Antonio Pereira, v.
1785—Selva de Diana, v.
1785—Semiramis reconhecida, trad. de Metastasio.
1785—Sesostris no Egypto, de Voltaire, trad. de Vicente da Costa Ramos.
—Idem, de Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
1785—Entremez sobre o uso das alcachofras e machinas volantes, por Leonardo José Pimenta e Antas.
1785—Vencer odios com finezas, trad. de Metastasio, v.
17? —Vencer traições com enganos, e disfarçar no querer, p.
1785—Mafoma, trad. de Voltaire, por José Anastacio da Cunha.
1786—Dama dos encantos, trad. de Goldoni, por Basilio... v.
1786—Eneas em Getulia, p.

1786—Ircana em Hispahan, segunda parte da Esposa Persiana, v.
? —Isipile em Lemnos ou os erros de Learco premiados, v.
1786—Primeiro templo de Amor, ou Cynthia em Thessalia, v.
1786—Vinda inopinada, p.
1786—Priamo, tragedia, pelo Padre Henrique José de Castro.
1787—Odio, valor e affecto, ou Farnace em Heraclea, v.
1787—Olympiade, trad. de Metastasio, v.
1787—Auto de Santa Genoveva, princeza de Barbante, composto por Balthaz Luiz da Fonseca, Ulisbonense.
1787—Amor tem maiôr poder, ou Ferdinando na Hungria, v.
1787—Contra amor não ha encantos, v.
17 ? —Conversão, penitencia e morte de Santa Maria Egypciaca.
1787—A Criada brilhante, p.
1787—Emendar erros de amor, ou Cosdroas em Africa, v.
1787—Emira em Susa, e fugir á tyrannia para imitar a clemencia, trad. de Metastasio, v.
1787—As rigorosas leis da amisade cumpridas em Olympiade, trad. de Metastasio, v.
1787—O sabio em seu retiro, trad. de Mattos Fragoso, v.
17 ? —O sabio cidadão, trad. de Molière do *Bourgeois gentilhome*.
1787—Glaudomira, v.
1787—Pequeno Drama.
1787—Licença Pastoril.
1787—Discordia destruida (Auto do Natal), v.
? —Assembleia Phantastica, ou quem o alheio veste na praça o despe, v.
1787—O critico ignorante.
1787—O pomo d'ouro, ou o merito premiado, pelo Abbade de Jazende.
1787—Arte de tourear ou o filho cavalleiro, por José Daniel Rodrigues da Costa.
1787—O ridiculo mathematico, por José Daniel.
—O Caes Sodré, idem.
—Anatomia curiosa, idem.
—A Casa da Opera dos bonecos, idem.
—A menina discreta da Fabrica nova, idem.
1787—Nas amorosas finezas os mais constantes realces, por D. L. R., v.
1788—Bella Selvagem, trad. de Goldoni, attribuida a Nicolau Luiz, por Costa e Silva.
17 ? —Caro custa o que bem sabe, v.
1788—Conde Alarcos, attribuida a Nicolau Luiz.
1788—Osmia, por D. Thereza de Mello Breyner.

? —Os Persianos refugiados entre povos desconhecidos, trad. de Voltaire, os *Scytas*.
—Idem, por Albino de Sousa.
1788-1834—Pedro Grande, ou os falsos mendigos, pelo Padre José Manoel de Abreu e Lima.
1788-1834—O Retrato de Miguel Cervantes, idem, Ms., em casa do conde de Redondo.
1788-1834—Os expertos tambem se illudem, idem, idem.
1788-1834—Os tres gemeos, idem, idem.
1788-1834—Quinze dias de prudencia, idem, idem.
1788-1834—O anel de Giges (magica), idem, idem.
1788-1834—O Maniaco (farça), idem, idem.
1788—O novo Phebo em Lysia, drama allegorico por João Roberto du Fond.
1788—O prazer de Olissêa, por Salvador Machado de Oliveira.
1789—Academia dos Casquilhos, por João Roberto Dufond.
1789—Acertos de um disparate, por Manoel de Santa Marta Teixeira.
17? —Achilles disfarçado, anonyma.
1789—José no Egypto, p.
178?—Heroe da China, p.
1789—Vencer-se é maior valor, ou Alexandre na India, trad. de Metastasio, por M. C. de M., v.
1789—Gratidão.
1789—A Inveja abatida.
1789—Penelope, trag. de Genest, por João Xavier de Mattos.
1789—Viriacia, tragedia portug., idem.
1789—O Pastor fiel, de Guarini, trad. por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
1789—O Medico por força.
17 ? —O Melhor Par entre os Doze, ou Reynaldo de Montalvão, v., trad. de Mattos Fragoso.
1790—Amar por força d'estrella ou um portuguez na Hungria, por D. L. R. (em prosa).
1790—Antigono em Macedonia, trad. de Metastasio, em v.
17 ? —Apelles e Campaspe.
1790—Galan desvanecido, v.
1790—Galan honrado, e a ficção punida, v.
1790—Industrias de Bandalho, ou o velho ambicioso, p.
1790—Peraltas mascarados em Almada, p.
17 ? —Peruviana.
1790—O Poder do lindo sexo ou as Amazonas, v.
1790—Principe Pastor, ou Cyro reconhecido, trad. de Metastasio, v.

1790—Romaria ao glorioso Santo Antonio, venerado além do rio na sua ermida da Charneca, v.
17? —O Rustico disfarçado.
1790—A virtude sempre triumpha, ou Perseo e Andromeda, v.
1790—Destruição de Troya, v.
1790—A noiva fingida.
1790—Os Viajantes ditosos.
179?—O mundo da lua.
1790—A Peta de Nova invenção, ou o cioso enganado.
1790—Orestes, de Voltaire, trad. por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
1790—Marianne, idem, idem.
1790—Sophonisba, idem, idem.
1790—Phedra, de Racine, trad. por Luiz Raphael Soyé. Ms.
1790—O Pae honrado, c., idem, idem.
1790—Lauso, tragedia, pelo padre Henrique José de Castro.
1790—Lusitania triumphante, drama representado no Theatro dos Condes a 13 de Maio; idem.
1790—A Innocencia triumphante, idem.
1790—D. Pedro, regente de Portugal, na menoridade de D. Affonso V, idem.
1791—Amo irresoluto, e o criado fiel, (prosa).
1791—Desdem contra desdem, trad. de D. Agostin Moreto.
1791—Dous amantes em Africa, ou a escrava venturosa, trad. de Goldoni.
1791—Enganar para reinar, ou louca para os outros e discreta para si, v.
1791—D. Floriano em Lisboa, v.
1791—Lagrimas da Belleza.
1791—O Mudo ou as astucias de Frontin, trad. do francez de Palaprat.
1791—Tributos da mocidade.
1791—A valorosa Judith, ou Bethulia libertada, trad. de Metastasio, v.
1791—Gatuno de Malas-Artes.
? —O Mentiroso por teima, trad. de Goldoni.
1791—Raras astucias do amor.
? —O Velho louco de amor e a criada astuciosa.
17? —Virou-se o feitiço contra o feiticeiro.
1791—O Esposo fingido.
1791—Sesostris, trag. pelo padre Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa.
1791—Policena, trag. port. por Joaquim José Sabino (imitação da *Mérope* de Voltaire.

1791-1818—Nova Castro, trag. de Joaquim José Sabino.
1791—Vingança de Hermione, trad. de Voltaire, v.
1792—Adelacia em Italia, trad. de Apostolo Zeno, anonyma.
1792—Assombros da Constancia entre Vologeço e Berenice, v.
1792—Inconstancias de fortuna, ou lealdade de amor, v.
1792—Quando a mulher se não guarda, guardal-a não póde ser, v.
? —O Rei justo vem do céo, por Luiz Ignacio Henriques.
1792—O Viajante, p.
1792—O Esganarello ou o Casamento por força.
1792—Os amantes desconfiados.
1792—O Auspicio feliz: drama allegorico para se representar na abertura do theatro da rua dos Condes, por José Paulo Rodrigues de Campos.
1792—Ignez de Castro, de La Mothe, por José Pedro de Azevedo Sousa da Camara.
1792—Bruto, de Voltaire, idem.
1792—Cinne de Corneille, idem. Ms.
1792—Beneficencia de Josse, drama piscatorio-bacchico, por Luiz Raphael Soyé.
1792—Os Lavradores, drama campestre para musica, idem.
1792—Negociante imprudente, v.
17? —Nem sempre as desgraças vencem.
17? —Nevile na Persia, trad. de Metastasio (*Themistocles*).
1793—Desencantos de um encanto, por D. Braz Florencio Salreu, v.
1793—Disparates de um acerto, p.
17? —Doente fingida, trad. de Goldoni.
17? —Donzella virtuosa, trad. de Goldoni, p.
1793—O Outeiro ou os Poetas afinados.
1793—A saloia namorada, ou o remedio é casar, por Domingos de Caldas Barbosa.
1793—Drama recitado no Theatro do Pará, por José Eugenio de Aragão e Lima.
1793—Herminia, tragedia, por Francisco Soares Franco.
1794—Frederico Segundo, rei da Prussia, original hespanhol de D. Luciano Comella, trad. por D. Felix Moreno de Monroy.
1794—Idem, trad. por Antonio José de Paula.
1794—Heroe Lusitano, principe constante e martyr, trad. de Calderon, v.
1794—Industrias de Sarilho, por J. da S. M. B., v.
1794—Industrias contra finezas, imitação de D. Agostin Moreto, v.

17? —Os Infelizes de Londres.
? —Innocencia triumphante pelos extremos de amor, v.
1794—Amisade em lance, trad. do italiano (em prosa).
17? —Herdeira venturosa, trad. de Goldoni.
—Heraclio reconhecido.
1794—Porfiar errando.
? —Primeiro que o sangue a honra, ou Adastire na Tartaria, v.
1794—Affronta castigada, ou o soberbo punido, trad. de *Cid* de Corneille, v.
—Idem, por Manoel de Figueiredo.
1794—Successos de Sepulveda, v.
? —Priamo, per Henrique José da Costa.
? —Vingança de Atreo, rei de Micenas, trad. de Crebillon, v.
—Idem, por Manoel Mathias Fialho de Mendonça.
1794—Aodia, drama, por José Eugenio de Aragão e Lima.
1795—O Alvoroço, drama pastoril, por Alfeno Cynthio.
1796—Lograções de melhor gosto.
1796—La Lodoiska, drama lyrico (trad. em italiano) por Thomé Joaquim Gonzaga Neves.
1797—Ninguem fie o seu segredo, v.
1797—O morgado tolo na casa de pasto, por José Daniel.
1797—Esparrella da moda, idem.
1797—O mau rabeca, idem.
1797—Os carrinhos da feira da Luz, idem.
1797—As desordens dos Tafues, idem.
1797—O basofio, ou os dois doutores, idem.
1797—A marujada, idem.
1797—A junta dos cabelleireiros, idem.
1797—A casa desordenada, idem.
1797—O mathematico e o naturalista, idem.
1798—Iphigenia, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—Electra, trad. por Francisco Dias Gomes.
1799—O Falso Heroismo, comedia original por Antonio Diniz da Cruz e Silva.
1799—Iphigenia em Tauride, tragedia de Latouche, trad., idem.
1800—Astucias de Escapim, trad. de Molière.

HISTORIA
DO THEATRO
PORTUGUEZ

POR

THEOPHILO BRAGA

A BAIXA COMEDIA E A OPERA

SECULO XVIII

PORTO
IMPRENSA PORTUGUEZA — EDITORA
1871

OBRAS DE THEOPHILO BRAGA

Visão dos Tempos

Antiguidade homerica — Harpa de Israel — Rosa Mystica, 2.ª edição . . . . 1 vol
Tempestades Sonoras (esgotado) . . . . . . 1 vol
Ondina do Lago . . . . 1 vol
Torrentes. . . . . 1 vol
Folhas Verdes, 2.ª edição. . . . . 1 vol

Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez

Historia da Poesia popular portugueza . . . . 1 vol
Cancioneiro popular da tradição oral . . . . 1 vol
Romanceiro geral, colligido da tradição . . . . 1 vol
Cantos populares do Archipelago açoriano . . 1 vol
Floresta de Romances do seculo XVI e XVII. . 1 vol

Historia Litteraria de Portugal

Introducção á Historia da Litteratura portugueza 1 vol
Historia da Poesia provençal portugueza (no prélo) 1 vol
Historia dos Quinhentistas . . . . 1 vol
Historia do Theatro portuguez no seculo XVI. . 1 vol
Historia do Theatro portuguez no seculo XVII . 1 vol
Historia do Theatro portuguez no seculo XVIII . 1 vol
Historia do Theatro portuguez no seculo XIX . 1 vol
Historia do Direito portuguez . . . . . . 1 vol
Estudos da Edade Media. . . . . 1 vol

Philosophia — Contos — Versões

Poesia do Direito — Generalisação da Symbolica . 1 vol
Contos Phantasticos . . . . 1 vol
Obras Primas de Chateaubriand . . . . . . 1 vol
Obras Primas de Balzac . . . . 1 vol
Edição popular dos Luziadas. . . . . . . 1 vol

Questões de Litteratura e Direito

Caracteristicas dos Actos Commerciaes . . . . Foll
Espirito do Direito Civil moderno . . . . . Foll
Theses escolhidas de Direito . . . . Foll
Gaia, romance de João Vaz, d'Evora . . . . . Foll
Theocracias Litterarias . . . . Foll